

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

**Procesos vegetales en el cuerpo femenino. Simbologías
del comportamiento material a través del arte**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Valerie de la Dehesa Barbé

Directores

**Javier Mañero Rodicio
Atxu Amann Alcocer
Pablo de Arriba del Amo**

Madrid, 2016



PROCESOS VEGETALES EN EL CUERPO FEMENINO.
SIMBOLOGÍAS DEL COMPORTAMIENTO MATERIAL
A TRAVÉS DEL ARTE

Valerie de la Dehesa Barbé



Tesis doctoral

Universidad Complutense de Bellas Artes de Madrid

Noviembre 2015

DIRECTORES ACADÉMICOS

Dr. Javier Mañero Rodicio, Universidad Complutense de Madrid

Dra. Atxu Amann Alcocer, Universidad Politécnica de Madrid

Dr. Pablo de Arriba del Amo, Universidad Complutense de Madrid

PROCESOS VEGETALES EN EL CUERPO FEMENINO. SIMBOLOGÍAS DE LA MATERIA A TRAVÉS DEL ARTE

Tesis doctoral presentada al Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Doctoranda: Valerie de la Dehesa Barbé

Directores de Tesis: Javier Mañero Rodicio, Universidad Rey Juan Carlos.

Atxu Amann Alcocer, Universidad Politécnica de Madrid.

Pablo de Arriba del Amo, Universidad Complutense de Madrid.

RESUMEN:

Procesos vegetales en el cuerpo femenino. Simbología de la materia a través del arte es un estudio sobre la relación del proceso vegetal la identidad femenina, como metáfora de la transformación material y espiritual a través de la simbología en el arte.

Partiendo de la simbología del árbol del conocimiento vinculado a la figura de Eva, el texto desencadena una serie de preguntas sobre la relación *vegetal-femenino*.

Aparece una línea clara de arquetipos femeninos vinculados con lo vegetal a través de la historia de las mitologías, religiones y culturas, y en sus múltiples procesos sincréticos hasta el día de hoy. Teniendo esto en cuenta, el estudio se articula alrededor de los caracteres elementales femeninos que incitan a la transformación a través de: *nacimiento, expulsión, nutrición, contención, curación, protección y muerte*. Estos caracteres se encuentran en todas y cada una de las *diosas vegetales* que acompañan a la transformación, que están vinculadas a través del viaje a la muerte, y que se aplican como un proceso espiritual de la materia a través de los procesos vegetales en la naturaleza, siempre representados por estas deidades femeninas.

La simbología de la materia que se transforma, como manifestación espiritual, se aplica de manera ancestral a la figura paradigmática del *árbol-mujer*, que luego se personaliza en diosas, vírgenes y santas, utilizando un lenguaje determinado en su representación y especificando sus roles simbólicos.

La tesis desarrolla el mecanismo cíclico natural antes citado a través de las diferentes fases del crecimiento vegetal del *árbol-mujer* como proceso vital. Comenzando por la *mujer semilla*, donde se hace una relectura de las diosas de los cereales, la relación de la mujer con la agricultura y los objetos contenedores. En relación con la semilla y su cultura se proponen a continuación la *mujer del sicomoro* y la *mujer palmera* a través de las deidades femeninas árbol, con labores determinadas de nutrición y acompañamiento en el viaje al inframundo. La *mujer flor* es la continuación natural del ciclo vegetal, en ella se plantea la sublimación y cambio de estado material a través de toda simbología como metáfora de la ascensión del alma, que confluye inevitablemente en la figura sucesiva, la *mujer fruto*, donde se aborda todo lo relacionado con la *encarnación* y los personajes que manipulan el fruto como Eva. Finalmente, dando cumplimiento, pero también reinicio, al ciclo vital, se trata la figura de la *mujer raíz*, donde se presentan las deidades y personajes mitológicos que operan en las profundidades de la tierra entre las raíces, como metáfora de la muerte. En todas las partes del ciclo consignado se integran las obras contemporáneas en diálogo iconográfico y discursivo inmediato con las figuras míticas aducidas; una conversación que es, en definitiva, el objetivo del texto.

PROCESOS VEGETAL PROCESSES IN THE FEMALE BODY. MATERIAL SYMBOLISM THROUGH ART

Doctoral Thesis presented to the Sculpture Department, in the Fine Arts Faculty at the Universidad Complutense of Madrid.

Doctoral Candidate: Valerie de la Dehesa Barbé

Thesis Directors: Javier Mañero Rodicio. Universidad Rey Juan Carlos
Atxu Amann Alcocer. Universidad Politécnica of Madrid
Pablo de Arriba del Amo. Universidad Complutense of Madrid

ABSTRACT:

Vegetal processes in the female body. Material symbolism through art is a study on the relationship of the vegetal process linked to female identity as a metaphor for the material and spiritual transformation through the symbolism in art.

Based on the symbolism of the Tree of Knowledge, linked to the figure of Eva, the text triggers a series of questions about *vegetal-female* relationship.

A clear line of feminine archetypes unfolds associated with the vegetal through the history of the mythologies, religions and cultures, and in its many syncretic processes until today. With this in mind, the study revolves around elementary female characters that encourage transformation through *birth, expulsion, nutrition, containment, healing, protection and death*. These characters are in each and every *vegetal goddesses* accompanying transformation, linked through the journey to death, and applied spiritual process of matter to vegetal processes in nature, always represented by these female deities.

The symbolism of the transformative material as spiritual ancestral manifestation applies to the paradigmatic figure of the tree-woman, which is then personalized in goddesses, saints and virgins, using a particular language in its representation and specifying their symbolic roles. The research focuses on the cyclical mechanism of nature through specific interconnected representations: Woman-Seed, Woman-Tree, Sycamore Tree-Woman, Palm-Tree-Woman, Flower-Woman, Fruit-Woman and Root-Woman-Root describing the vegetal-female relationship symbolized by contemporary artists.

Through the images of these *vegetal-goddesses*, objects and symbols, with which they manifest, as we look at the underlying source in the visual language and process-specific works of artists, creates a new look rooted in the ancestral *Goddess-Tree*.

a María Magdalena

Agradecimientos

A mi abuela María Eugenia Romero que empezó todo.

A mis directores académicos, en primer lugar, a Javier Mañero, por su precisión, concisión y cariño; a Atxu Amann, por su fuego, ánimo y apoyo incondicional; a Pablo de Arriba, por su firmeza.

A Jorge Caminero, por la inspiración y su amor. A mi hijo Santiago Doyle, por mantenerme con los pies en la tierra en todo momento. A mis amigas Miriam Nieva, por estar en todos los momentos mágicos; a Eulalia Valldosera, por enseñarme a hablar con los árboles, visionarme e invitarme a dibujar mi tesis; a Gema García, por caminar juntas y descubrirme la flor del loto; a Pascale Benkemoun, por ponerme en contacto con la esencia de África; a Ana Balboa, por sostenerme en los momentos más difíciles; a Virginia Gluck, por enseñarme el mito de la Diosa; a Lucía Calafate, por allanar el camino con la risa; a Marian Redondo, por creer en mí; a José Jurado, por informarme durante años sobre las exposiciones de artistas mujeres; a Israel, por mostrarme los secretos escondidos; a la Academia de Venecia, por descubrirme a Jacobello de Fiore y el Apocalipsis; a Sonia Fernández, por abrirme las puertas de Castrillo de Polvazares, así como las de Foncebadón; a Helge Kerler, por enseñarme el poder de la esencia de las plantas; a Raymond de Montercy, por mostrarme el ojo de Horus de su bastón y el funcionamiento de un dolmen; a Stephane Cardinaux, por mapear lo invisible de las iglesias del siglo XII; a Carlos Martín la Moneda, por mostrarme y caminar por *La Senda de la Diosa* y el resentir en los recintos sagrados; a Mario Satz, por inspirarme con sus escritos sobre el Kábala y el Cantar de los Cantares; a Peridis, por enseñarme la labor de San Bernardo de Claraval; a Ketxu Torres, por orientarme con el comportamiento de los poblados del Neolítico; a Gerona, por enseñarme sus pozos y patios judíos; sobre todo, a Rosa María Labayen, por mostrarme que todo está en la Rosa y quién fue la primera Eva; a la Casa Velázquez, por acogerme en su vientre por un año entero enseñándome a investigar; a Javier Seguí, por abrirme a los conceptos filosóficos de una manera creativa; a Félix de Azúa, por enseñarme Hegel y a Nietzsche; a Didi Hubermann, por inspirarme con su charla del acorazado Potemkin; a Jaime Repollés, por enfocarme con Sloterdijk y Gutiérrez Gabón; a Dan Winter, por enseñarme que la emoción contiene geometría; a Sabine y Claude Pezéz, por mostrarme mi origen cántaro; a Andrés de la Dehesa e Inés Lewin-Richter, por albergarme tantas veces y enseñarme la ermita de Santa María Magdalena; al guía del Goetheanum, por mostrarme la ascensión de la materia; al Círculo de Bellas Artes, por acogerme en su biblioteca en la fase final de la tesis; a los bibliotecarios de la Facultad de Bellas Artes, que me perdonaron las faltas y me apoyaron durante años; también a Fátima Morales y Bárbara Solano, por dejarme escanear imágenes en la Biblioteca del Reina Sofía de Kuntz, Klint, Agnes Martin y Lucy Lippard. A Mar Nogal, por ayudarme en los seminarios del Museo del Prado. Y sobre todo a las deidades de la mitología como Perséfone, Ariadna, Diana de Éfeso, Multimammia, la gran Diosa Isis, la Diosa Serpiente, la Diosa Pájaro, y la Gran Madre por llevarme hasta lugares que jamás habría imaginado, sin olvidar a María Magdalena, personaje que me inició a llevar a cabo esta tesis.

A mi padre, Guillermo, mi fan número uno y el pilar familiar.

A mi madre la iniciadora, que ya sabía de todo esto, cuando de pequeña me decía que yo era un árbol.

PROCESOS VEGETALES EN EL CUERPO FEMENINO.
SIMBOLOGÍAS DEL COMPORTAMIENTO MATERIAL
A TRAVÉS DEL ARTE



ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

I/1. Temática y objetivos	p. 1
I/2. Metodología circular de la tesis	p. 7
I/3. Esquema de la tesis	p. 13
I/4. Diagramas	

PARTE I

NACIMIENTO

CAPÍTULO II. LA MUJER SEMILLA

II/1. Introducción	p. 25
II/2. Descubrimiento de la agricultura por la mujer, sacralidad del cuerpo de la mujer y las semillas	p. 26
II/3. Manipulación de los alimentos como ritual de fertilidad y la unión carnal del matrimonio sagrado como elemento transformador	p. 30
II/4. La relación del objeto materia y utilidad con la forma en el imaginario simbólico práctico en los rituales de fertilidad	p. 42
II/4a. El objeto como campo extendido de la mente	p. 55
II/4b. La vulva como semilla	p. 60
II/4c. La doble diosa: semilla fruto	p. 65
II/5. Las diosas de los cereales	p. 73
II/5 a. La diosa de doble hacha y la serpiente como transformación	p. 76
II/6. El recipiente contenedor como metáfora semilla-cuerpo femenino	p. 95
II/6a. Las diosas de la vegetación embarazadas	p. 103

PARTE II

CRECIMIENTO

LA MUJER ÁRBOL

CAPÍTULO III. LA MUJER DEL SICOMORO

III/1. Introducción	p. 123
III/2. La diosa árbol Isis y el nacimiento desde la muerte a través del árbol	p. 124
III/3. La diosa Nut-árbol sicomoro	p. 130
III/4. El árbol de la leche como transformadora	p. 134
III/5. El misterio femenino de la sangre-leche	p. 144
III/6. La loba y la prostituta como animal mamario	p. 145
III/7. La mujer árbol y las mamas como frutos	p. 151
III/8. El carácter transformador femenino del misterio de la sangre-leche-vino	p. 157

CAPÍTULO IV. LA MUJER PALMERA

IV/1. Introducción a la diosa palmera	p. 169
IV/2. La diosa palmera y el sarcófago-muerte	p. 173
IV/3. El agua, la palmera y el recinto sagrado	p. 179
IV/4. El cuerpo arbóreo expandido	p. 182
IV/5. La mano-palma que alcanza las estrellas	p. 184
IV/6. Los animales estelares y las almas	p. 195
IV/7. El carácter negativo de la mujer palmera	p. 200

PARTE III

SUBLIMACIÓN

CAPÍTULO V. LA MUJER FLOR

V/1. Introducción	p. 213
V/2. La flor como entramado	p. 213
V/3. La extensión del alma y la rosa	p. 229
V/4. La metamorfosis y la mariposa	p. 240
V/5. La interiorización de la flor en la materia	p. 246
V/6. La flor vulva	p. 254

CAPÍTULO VI. LA MUJER FRUTO

VI/1. Introducción	p. 279
VI/1a. <i>Gaia</i> y la función entrópica de la tierra	p. 279
VI/2. La geometría de la creación en la materia: el fruto	p. 284
VI/2a. Formación del fruto y la materialidad	p. 296
VI/2b. Articulación del sistema y función corporal vegetal como <i>matrix</i>	p. 302
VI/2c. El corazón como fruto y la muerte	p. 308
VI/3. Perséfone, la diosa de la fermentación del fruto	p. 312

PARTE IV

MUERTE

CAPÍTULO VII. LA MUJER RAÍZ

VII/1. Introducción	p. 327
VII/2. Nacimiento de la tierra-muerte en la tierra madre-útero, metáfora del cuerpo-vegetal, como transformación	p. 328
VII/2a. El Cantar de los Cantares: El renacer de la figura de la Virgen María y de la figura de la mujer	p. 336
VII/2b. La puerta del inframundo: la <i>Vésica Piscis</i>	p. 341
VII/2c. La Gran Madre como raíz matricial	p. 356
VII/2d. La mujer como campo-tierra	p. 368
VII/3. El camino de Eleusis y Perséfone	p. 378
VII/4. La raíz y la serpiente como pelo en las aguas primordiales	p. 389
VII/5. Nacimiento y muerte en las aguas primordiales	p. 392
CONCLUSIONES	p. 395
BIBLIOGRAFÍA	p. 407
LISTADO DE IMÁGENES	p. 423

APÉNDICE

p. 437

TALLERES CREATIVOS REALIZADOS CON ARTISTAS A RAÍZ DE ESTA TESIS

I. *Taller La mujer y el laberinto. El hilo de Ariadna a través de la mujer artista contemporánea*

Artistas invitadas que trabajan con hilo: Yolanda Tabanera y Montse Lorenzana, Silvia Nieva.

II. *Taller Performance: La magia y el rito a través de la artista contemporánea*

Artistas y performers invitados: Eulalia Valldosera y Cristina Núñez.

III. *Taller Papiroflexia, el arte de doblar, el juego de las luces y las sombras través del arte contemporáneo*

Artistas invitados: Paul Jackson y Manuel Carrasco

IV. *Taller Instalación, arte sonoro y el cuerpo-espacio a través del arte contemporáneo.*

Artistas sonoros invitados: Llorenc Barber y Arturo Moya Villén

V. *Taller El viaje del andar como práctica artística desde lo ancestral a través del artista contemporáneo*

Artistas invitados: Eulalia Valldosera, Giacomo de Stefano

VI. *Jornadas de Arte y naturaleza. Diálogos con el paisaje*

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

I/1. Temática y objetivos

I/1a. Presentación de la temática

I/1b. Objetivo

I/1c. Estructura

I/2. Metodología circular de la tesis

I/3. Esquema de la tesis

I/3 a. Mapa conceptual

I/4. Diagramas

I/4a. Diagrama de la *mujer árbol*

I/4 b. Diagrama del concepto de la Gran Madre aplicado a los procesos vegetales del cuerpo femenino como mecanismo de transformación

I/4c. Mecanismo de transformación vegetal en la *mujer árbol*

I/4d. Diagrama: Simbología y analogías de la mujer planta, con los diferentes estados matéricos del cuerpo-alma

I/1. Temática y objetivos

I/1a. Presentación de la temática

Procesos vegetales en el cuerpo femenino es una tesis integrada en el Departamento de Escultura de la Universidad Complutense de Madrid, que estudia la figura arquetípica de la *mujer árbol* como representación simbólica de la transformación material y espiritual, desde los anales de la historia hasta sus expresiones recientes en el imaginario de artistas clave en la historia del arte moderno y contemporáneo.

Las artistas¹, particularmente, expresan este arquetipo de diferentes formas, integrando el *proceso vegetal* en su cuerpo, en la mente, en el alma como proceso de transformación.

Esta tesis doctoral se plantea como retorno a un cierto concepto de *cuerpo-femenino-planta*, interrogándose, a través del devenir humano, sobre las razones por las que en tantas tradiciones el árbol simboliza el origen del hombre y la representación del mundo. Trata de averiguar, igualmente, qué función desempeña la mujer en esta relación tan primigenia, en el simbolismo de *hombre-árbol-mujer*. ¿Por qué tan a menudo se muestra a la mujer en las representaciones como “conocedora” del asunto detrás del árbol? ¿Qué nos intentan decir? Es, efectivamente, ella la que parece tener acceso a la fruta prohibida, la que parece conocer *la puerta* del misterio de la vida, el camino del laberinto, la que obtiene el valor para ir más allá de lo permitido, para descubrir lo que no se muestra; todo ello dentro de una simbología común a muchas culturas y religiones, es decir, un arquetipo en el que la mujer se revela como natural conocedora del misterio de la vida y del camino de la transformación.

¿Por qué el hombre y la mujer salen representados junto al árbol de una manera tan cercana, siempre juntos a través de la historia de la humanidad? ¿Qué es lo que nos querían decir? ¿Que somos árbol? ¿Que crecemos, respiramos y pensamos como ellos...? O, ¿es solo un símbolo de algo que debemos descubrir? ¿Por qué es precisamente Eva la que desempeña el papel primordial relacionado con la figura del árbol y de la serpiente? ¿Qué simboliza el fruto prohibido que Eva maneja y parece conocer? Parece ser que el árbol representa un centro, una forma de tocar el cielo y la tierra a la vez.

A partir del episodio de Eva, aparecen varias preguntas relacionadas con la posibilidad de investigar esa relación estrecha de la mujer, de la *primera mujer*, con el árbol del conocimiento del bien y del mal, con el fruto prohibido y con la serpiente. Es sencillamente llamativa esta relación, como la de Isis, que en forma de árbol amamanta al faraón, o la relación de Deméter con Perséfone, de doble diosa, mostrando el aspecto dual de la naturaleza. Aunque durante la historia de la representación, hay, desde el principio, una unión específica del cuerpo de la mujer con lo vegetal y la naturaleza, que no han obviado las mujeres artistas ni los hombres artistas, que han trabajado con estos procesos vegetales con una sensibilidad y una conexión asimiladas a aquella que ancestralmente utilizaban las diosas y los arquetipos femeninos inherentes en sí.

¹ Aclaramos que la mayor parte de los artistas que aparecen en esta tesis son de género femenino, aunque hay también masculinos, luego citaremos indistintamente las artistas y los artistas, dependiendo donde se citen.



Figura 1. L. Cranach el viejo. Detalle de *Adan y Eva*, siglo XVII.

La mujer o la diosa, a través de diferentes arquetipos, son conocedoras de *la puerta* de la transformación en la vida y en la muerte. Es un camino en la espiral del árbol axial, que sube y baja, y es coherente e imita el modelo de comportamiento cósmico; muestra cómo la mujer es la que tiene la llave de ese conocimiento, y realiza a través de un hilo como herramienta o sencillamente con la lengua o la enseñanza de la palabra a sus hijos para que puedan caminar por su propio mundo de las ideas, que sería el pensamiento. ¿Es todo ello un *proceso vegetal en el cuerpo femenino*? Ese caminar en espiral a través del cerebro-laberinto se representa con el árbol axial y primigenio o, sencillamente, con su conexión con la madre naturaleza, que quiere representar la unión de la mujer con el descubrimiento de la agricultura, o su relación y representación de la fertilidad, a través de la primavera y la Madre Tierra.

Sin embargo, el interés central de esta investigación es la búsqueda de esa representación simbólica *vegetal-cuerpo femenino* que parece enlazarse con el origen de la materia, de la resurrección y de los secretos de la vida y la muerte. Todo ello aparece una y otra vez en la historia de una manera arquetípica; los artistas han sabido plasmarlo, ya fuera por intuición, ya por tradición, e incluso en los más avanzados en el arte contemporáneo todo ello se vuelve a reflejar una y otra vez.

I/1b. Objetivo

La intención de esta tesis es alumbrar el conocimiento de la figura arquetípica de la *mujer árbol* que subyace en la simbología de la historia del arte y analizar cómo resurge en las obras de las artistas contemporáneas.

Estos imaginarios simbólicos en los que la mujer es un árbol o se encuentra muy ligada a lo vegetal entrañan una intención que subyace en su figura, que sería el acto de la transformación interior a través de los diferentes cambios de la materia análogos a los espirituales. Todo este movimiento se traduce en un crecimiento cíclico, que ocurre en el cuerpo de la *mujer árbol* desde la raíz, crece luego por el tronco y se extiende por las ramas hasta florecer para, luego, transformarse en fruto que cae después a la raíz para convertirse en semilla.

Este arquetipo de *mujer árbol* se analizará de una manera transversal en la historia del arte mediante el eje vertebrador del imaginario simbólico *corpóreo-vegetal* femenino del inconsciente.

I/1c. Estructura

En un principio, se planteó investigar los procesos vegetales en el cuerpo humano, y se descubrió que, efectivamente, el cuerpo representado como vegetal es mayoritariamente el femenino. El carácter elemental femenino es lo que rige la entrada y la salida del inframundo, y también el que acompaña al proceso de transformación, ya sea de muerte o de vida, a través de la historia.

La mujer árbol, al igual que en la historia, es el eje vertebrador, ya que engloba todas las partes de la tesis, que serían:

1. La mujer semilla, como nacimiento.
2. La mujer del sicomoro y palmera, como tronco o crecimiento.
3. La mujer flor y la mujer fruto, como sublimación.
4. La mujer raíz, como muerte.

Las cuatro partes engloban una gran metáfora en la que, a través de la historia, se ha utilizado la comparación del cuerpo de la mujer con un proceso vegetal y, como tal, lo hemos utilizado para poder explicar cómo se transforman lo material y lo espiritual a través de la figura de la *mujer árbol*.

La materia espiritual del ser humano se transforma cuando toma contacto con el símbolo de la *mujer árbol*; ese proceso de transformación se explica en esta tesis desde su representación, intentando ahondar en todos sus significados inconscientes y conscientes, para facilitar la comprensión en profundidad de las artistas que utilizan esta temática mujer-vegetal-procesos de transformación.

4

Al dibujar algo se integran de una manera inconsciente e inmediata los conceptos tratados, sobre todo si los conceptos son simbólicos, ya que encierran un sinfín de capas de significado que están para ser entrevistas, ya que entrever es parte del juego de los misterios que nos presentan lo inconsciente y lo subterráneo.

Los misterios femeninos están muy centrados en la creación de la vida en toda su amplitud, y como representativos de tal función, cuando se encarna en el árbol —que es el *axis mundi* en muchas de las civilizaciones, mitologías y religiones— cobra una significación relevante. Aparece una nueva visión sobre el tema axial del mundo, planteándose y desempolvando ciertas teorías sobre la Gaia² como elemento vivo de la tierra, autogestionado y autorregulado, que coinciden con las teorías ancestrales de las civilizaciones antiguas desde la Gran Madre del Paleolítico, pasando por las diosas Inanna e Ishtar de Sumeria y Babilonia, hasta las diosas verdes Isis y Nut, que posteriormente se sincretizaron en las diosas Diana de Éfeso, la diosa de la tierra Gea y más tarde, en la civilización occidental, se sincretizaron de nuevo como la Virgen Madre de todas las cosas, la Virgen María.

Todo ello es hoy en día, una capa fundacional del imaginario del inconsciente, donde rige más lo emocional, así como del sentido de red, la globalidad autorreguladora, la información exponencial, la nueva conciencia sobre la tierra como ser vivo que nos nutre y que debemos cuidar, así como la compasión y la ayuda a los demás y la conciencia de la abundancia en la tierra como dadora. Todos estos conceptos pertenecen al entramado que se ha hilado a través de la esencia de lo femenino en la tierra, que funciona como un árbol:

1. Se nace de las entrañas de la tierra.
2. Se crece mediante la nutrición de sus frutos.
3. Se sublima a través de la experiencia vital que lleva al conocimiento-luz.
4. Se corrompe y se muere en su seno-sombra.

El árbol funciona en red, crece exponencialmente y en forma de rizoma, así como en el carácter elemental femenino que rige en la simbología y mitología de todo lo que es el hilar, el lenguaje, la comunicación y la red.

En las cuatro partes de la tesis hemos dividido los cuatro elementos que aparecen dentro de los siete capítulos, ya que todos tienen relación con todos y son interdependientes, de modo se complementan para lograr su existencia.

1. Mujer semilla: *nacimiento tierra y agua.*
2. Mujer árbol: sicomoro, palmera: *crecimiento fuego sol.*
3. Mujer flor y mujer fruto: *culminación luz-aire.*
4. Mujer raíz: *muerte tierra-agua.*

En cada capítulo se representará —a través de la mitología, la simbología y la historia comparada— el entramado del proceso vegetal en el cuerpo femenino, como mecanismo transformador, de manera puntual, entre los descubrimientos simbólicos, que resurge hoy en día en la obra de las artistas de más peso que trabajan con este mismo lenguaje simbólico.

² LOVELOCK, J. E. *Las edades de Gaia: una biografía de nuestro planeta vivo*. Barcelona: Tusquets, 1995.

Esta tesis es un estudio y al mismo tiempo un ejercicio que se acerca más al pensamiento creativo, investigando cómo funciona y se relaciona universalmente la simbología *arbóreo-vegetal-femenina* con los procesos de transformación de la materia en todos sus aspectos espirituales. Las artistas aquí tratadas, de alguna manera esencial e intuitiva, han entendido esta relación y han podido, a través de distintas metodologías, representar o acercarse a los procesos vegetales en el cuerpo femenino.

Se ha elegido el título *Procesos vegetales en el cuerpo femenino. Simbologías del comportamiento material a través del arte*, ya que, en la historia del arte, se interpreta el mundo mediante una visión personal, histórica o religiosa, de un individuo: *el artista* abraza en una obra, un poema, una historia o una canción, la esencia del universo, mediante el ritmo, el proceso o la técnica, las palabras y la repetición.

Este efecto o el poder transmutador del artista, a través de su obra, es en realidad un acto mágico o chamánico, que sencillamente no es creíble para el método empírico de los análisis científicos modernos, donde impera la clasificación de la naturaleza, separándola, de su todo universal, para poder llegar a conclusiones verdaderas o auténticas. Todo ello es muy interesante, pero pertenece a la superficie visible del mundo, donde imperan la razón y la conciencia, y de ello resulta un hueco sin cubrir, que sería el del mundo no visible, oculto, inconsciente y no razonado, que incluso hoy en día se reprime para poder ajustarse a la razón.

Este último punto, sin embargo, ha sido estudiado por algunos científicos, filósofos, psicoanalistas y antropólogos notables, como Freud, Jung, Hartmann, Steiner, Sheldrake, Goethe, Nietzsche, Wasson, Briffault, por nombrar solo algunos. Hoy en día, serían los científicos de la física cuántica los que estudian lo que no se ve, o lo que no se percibe. Estos terrenos no visibles también son estudiados por algunos artistas que en esta tesis se tienen en cuenta, ya que se acoplan muy bien al discurso de transformación material y espiritual a través del proceso vegetal, vertebrado por la simbología de la mujer árbol.

Platón en su mito de la caverna, en el que el hombre observa en la pared del fondo de la cueva las sombras de la realidad, sin que sean la realidad, es sencillamente la imagen de lo que hay fuera. Esto implica que lo que vemos no es real, sino un juego, una imagen de un mundo “posible” y que, dependiendo de nuestra mirada, existirá o no. Esta teoría es parecida a la de la teoría cuántica, en la que hay una cierta indeterminación en cuanto a sus resultados, una incertidumbre sobre lo que vemos realmente, que puede estar o no estar.

Ahora se plantea la posibilidad de que un filósofo como Platón, del año 427 a. C. pudiera acercarse a una teoría que ha requerido altas tecnologías, como ensayos con átomos que colapsan para descubrir la composición más pequeña del universo, es decir, la composición del vacío, o donde la radiación electromagnética es absorbida y emitida por la materia en forma de *quantums* de luz o fogones de energía. Es sorprendente, asimismo, descubrir hoy que a través de unas piedras talladas en el año 5000 a. C. encontradas en el norte de Escocia, ya se supiera construir la evolución celular o la mitosis a través de los sólidos platónicos.

De manera simultánea a la confección de este estudio, se han desarrollado varios talleres de arte, así como jornadas, que han ido recogiendo diversos aspectos y referentes aquí tratados, constituyendo una suerte de laboratorio, donde las ideas se

materializaron en obras y actitudes artísticas. A modo de conclusión práctica, al final de la tesis se describe cómo, a través del material teórico previamente tratado, se han sustanciado varias experiencias artísticas prácticas. Talleres de arte desarrollados en La Casa del Libro en el Matadero de Madrid a propuesta de quien esto escribe, coordinados, realizados e impartidos junto a artistas profesionales y orientados a artistas, diseñadores, *performers*, actrices y bailarinas.

En estos talleres de arte contemporáneo, se han incluido muchos de los elementos relacionados con el laberinto, el hilo, la lengua, la geometría, el agua y el sonido así como el rito como mecanismo *performántico*, psíquico, mágico y transformador, rescatando el imaginario femenino desde lo ancestral y arquetípico y pasando por la mitología y la religión.

I/2. Metodología circular de la tesis

El árbol recoge de fuera y hace suyo lo que se encuentra a su alrededor metabolizándolo en su cuerpo arbóreo. Recoge el agua del cielo y la lleva a las raíces, de las raíces sube los minerales a las ramas de su copa y transmuta la energía solar para poder crecer. Todo ello fundado en la tierra oscura y primigenia de lo no visible.

El árbol es un sistema cíclico cerrado que gira sobre sí mismo y pasa por varios estados de la materia que se asocian, desde tiempos ancestrales, con el comportamiento de transformación material y espiritual universal. Este sistema arbóreo es de tipo circular de movimiento toroide, que, como tal, funciona en espiral creciendo de manera axial y girando sobre sí mismo siguiendo la luz del sol y volviendo a caer para luego subir.

La metodología arbórea inclusiva, así como su formato, son las que marcan el ritmo de esta tesis, para así poder integrar, de una manera profunda, la dinámica de la significación simbólica de la *mujer árbol* a través de la mitología, los cuentos, las religiones y creencias, la sicología, antropología, historia, la filosofía, la paleontología e incluso la astrología. Todo ello forma parte de una red o entramado femenino que implica estos procesos.

La metodología está relacionada con la forma que tiene un vegetal en su crecimiento desde su estado seminal, en las profundidades de la tierra, hasta su elevación hacia la luz, culminando en una flor que despoja su ser en el cielo y muere en forma de fruto, cayendo al suelo otra vez. Es decir, se ha realizado de una forma circular.

El filósofo Hans Leisegang³ en su libro *Formas de pensamiento* analiza el *pensamiento circular* u *oceánico*⁴ que propone Heráclito, relacionado con el mar que nos envuelve y rodea circunscribiéndonos a una unidad, invitando como la marea, al pensamiento circular. Hay una relación entre la unidad creada por lo que nos rodea, y la unidad de pensamiento que viene de circunscribir lo que nos rodea. Esa idea de unidad que se encuentra dentro de nosotros está relacionada con la *gnosis* que Leisegang, Cashford y Baring, entre otros, nos describen:

³ LEISEGANG, H. *Denkformen*, 2.ª ed., Berlín, 1951.

⁴ GEBSER, J. y HERNÁNDEZ ARIAS, J. R. *Origen y presente*. Girona: Atalanta, 2011, p. 362.

“Se trata del conocimiento gnóstico, una forma de conocimiento que se adquiere a través de una relación total; y no del conocimiento conceptual ‘sobre’ algo, en el que el sujeto cognoscente no se implica en lo conocido”⁵.

Leisegang indica la relación del *pensamiento circular* con la filosofía oriental del tao y con la budista, donde el hombre pertenece al entorno y es una parte del todo, es una parte de la naturaleza, está integrado, y no tanto separado de ella como en cultura la occidental.

“Al parecer, el arte es incapaz de someterse a un estudio científico, puesto que, al ser un producto de la imaginación, que dispone de toda la riqueza de la Naturaleza, posee además el poder de crear formas que extrae de sí mismo”⁶.

Cuando un poeta recita sobre los ángeles, cuando un pintor pinta sobre un lienzo sin límite aparente más que el de su mente o cuando una bailarina se sumerge en el espacio buscando expresión, todo se encuentra bajo la tutela de la inconsciencia, ya que, al tratarse de personas que trabajan con la intuición, se dejan llevar por el inconsciente que aparece involuntariamente invadiendo el acto de hacer y crear, permitiendo una cierta apertura a un lugar diferente, lo no visible, lo que se encuentra por descubrir. Es como si los artistas supieran dejar las puertas de la inconsciencia abiertas dentro del mundo consciente y dejar que se dé un baile entre ambas. Resurgen de este modo todas las formas artísticas, pensamientos, pulsiones y *performances*.

Un estudio sobre una investigación artística dentro del ámbito académico sería esperable que empleara las metodologías más comunes hoy en día, en las que la deducción, la medición, los contrastes y metodologías empíricas científicas, en las que prima sobre todo la experiencia por encima de la intuición, pues son las que prevalecen en la mayoría de las investigaciones. Por el contrario, en el caso de esta tesis, se incluye un formato circular retroalimentado, y no tanto una deducción lineal, sino que se produce la utilización de otros elementos tanto de pensamiento, como de intuición, así como la investigación presencial experimental, descubriendo, tanto por el azar como por los destinos intencionados, la llave conductora hacia el conocimiento oculto detrás del enunciado *Procesos vegetales en el cuerpo femenino. Simbología de la materia a través del arte*.

Quizás sea una investigación que está más en sintonía con la metodología de los estudios de la física cuántica. Asimismo, se han tenido en cuenta las metodologías científicas de investigaciones tales como las de historia del arte, antropología, sociología e historia, en las que de una manera lógica se elabora un texto que prueba una hipótesis a través de citas de otros autores y textos, que van probando paulatinamente la tesis. En este caso, nos atrevemos a asimilar estos métodos, pero añadiendo una visión más *oceánica*⁷ y transversal del asunto, imitando el proceso vegetal de asimilación del

⁵ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005, p. 766.

⁶ HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1971, p. 20.

⁷ Término utilizado para definir el *pensamiento oceánico* o *pensamiento circular oceánico*, ya que según Gebser “la expresión oceánico es porque nos representa una imagen mítica y porque se trata de una forma de pensamiento aún próxima a lo mítico [...] relacionada a la visión mítica de los griegos de la corriente del océano”.

entorno de una manera cósmica y cíclica, y manteniendo un ritmo de movimiento ascendente y descendente, alimentado por los elementos circundantes.

“Océano es esa corriente que circunda la tierra y regresa a sí misma, es una imagen intuitiva del círculo activo, pero también un símbolo a la tendencia que se expresa en él de que todo lo terrestre aspira a la conciencia. [...] y esta visión mítica de los griegos de la corriente del Océano podría basarse en una tradición antiquísima, según la cual una vez hubo un único continente, una masa de tierra que está rodeada por el mar universal [...] Para las almas es la muerte convertirse en agua, para el agua es la muerte convertirse en tierra. Pero la tierra se vuelve agua; y el agua, alma”⁸.

El deseo de adquirir un conocimiento más profundo sobre los temas que, aparentemente, no tenían nada que ver con los procesos vegetales en el cuerpo humano a través del arte, ha residido en el sentido de la intuición y del inconsciente para poder, en “sincronía”, llegar a conectar los puntos que ya se intuían y que tenían que ver con estos procesos vegetales-humanos, tan extraños al principio y tan interesantes al final. Esta formulación también se puede relacionar con el *pensamiento lateral* o *lateral thinking* del Edward de Bono⁹ en el que se rompe con el patrón del pensamiento racional y lógico encontrando otras vías de pensamiento creativas y nuevos puntos de vista.

Aby Warburg sí dejó un legado importante a la hora de descubrir otra manera de investigación artística en la que, de forma transversal, cruzaba a través de imágenes y representaciones de iconografía comparada, descubriendo un sinfín de lenguajes subyacentes en la clasificación histórica del arte. Creó la Biblioteca Warburg, una colección inmensa de imágenes de simbolismo e iconografía comparada que pudimos ver en la exposición del Reina Sofía titulada Atlas¹⁰. Esta forma interesante de investigación transversal a través de las imágenes ha ayudado mucho al campo de la investigación artística, ya que se encuentra entre los dos mundos: el visible de la lógica y el invisible y subterráneo del inconsciente. Carl Gustav Jung también arroja una luz en los anales del inframundo del inconsciente creativo a través de imágenes de simbolismo y de alquimia, para poder analizar las diferentes situaciones de los pacientes a través de sus sueños, creando un concepto que se utilizará en esta tesis llamado el “arquetipo”, que Jung define como:

“[U]na figura como demonio, humano o proceso que recurre constantemente en el curso de la historia y aparece cuando la creatividad es libremente expresada”¹¹.

Lo interesante de este concepto es su repetición simbólica a través de los tiempos que aún aparece en diferentes obras artísticas, en este caso, las de artistas contemporáneas y que se enraízan en la simbología de los anales de la historia. Hilaremos a través de las imágenes de artistas y, sobre todo, de la simbología a través de

⁸ GEBSER, J., HERNÁNDEZ ARIAS, J. R. *Origen y presente*. Girona: Atalanta, 2011, p. 363.

⁹ DE BONO, E. *New Think: the use of lateral thinking*, Penguin, 1967.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, O.G. *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: TF, 2010.

¹¹ JUNG, C.G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1981, p. 27.

la historia el proceso vegetal en el cuerpo femenino que se convierte luego en un arquetipo *jungiano* de carácter transformativo.

Ilya Prigogine¹² admite que la creatividad científica existe con el mismo rango que la creatividad artística y admite, asimismo, que el progreso científico no es siempre determinante, por lo que la verdad científica es *parcial*, ya que las teorías no son más que hipótesis provisionales sometidas a la prueba del tiempo.

“Sobre la mecánica clásica, sigue siendo válida hoy, pero solo en el terreno de los objetos *pesados*, como los planetas. En cambio, para describir la evolución de los objetos *ligeros* del mundo subatómico, Newton, no funciona; ha sido necesaria introducir la mecánica cuántica, que es una creación del s. XX. La ciencia es siempre un encadenamiento de propuestas refutables, y aquello que escapa a toda posibilidad de refutación compete a la magia o a la mística, no al campo científico”¹³.

En cierta manera, esto nos ayuda a comprender que, efectivamente, todo es refutable, y que es más fácil encontrar esta metodología circular en el campo de la física cuántica, donde se trabaja más sobre lo indeterminado y sobre la posibilidad de vislumbrar lo que no se ve; donde la intuición, el sueño y la visión de lo oculto obtienen otro tipo de respuestas de tinte armonioso y acompasado con lo que nos rodea; que trabaja más desde lo holístico o desde lo general y no tanto desde lo parcial, separado o de detalle.

Esta metodología circular pertenece más al paradigma de lo femenino, en el que hay una atención y un cuidado a lo intangible, a la intuición, al mundo interior como lado invisible, que se descifra o se deshila. El hilo y el acto de tejer son muy importantes como arquetipos de lo femenino, ya que se trabaja en red y no tanto en una dirección; por ello, empleamos esta forma de trabajar, en mayor medida con la urdimbre, como una malla, enlazando y construyendo la investigación del pasado al presente.

Recordemos a las nornas, que unen el tiempo y el destino con el pasado de entre las raíces del árbol, o a Penélope, que cose y descose el tiempo uniéndolos en el mismo plano hasta hacerlo desaparecer. Esto se debe a que el tiempo no existe en la transformación de las personas, puesto que no es ni lineal ni empírico ni lógico, sino subterráneo, y funciona en forma de espiral en el tronco del árbol del conocimiento, que, en el caso de esta tesis, es la mujer árbol.

Como era de esperar y siguiendo estas pautas, para acercarse al verdadero significado de la simbología material y espiritual de los procesos vegetales en el cuerpo femenino, debimos investigar en forma de red, construyendo un entramado vegetal que nos pudiera acercar a vislumbrar los misterios del arquetipo de la mujer árbol y los procesos de transformación que parece que se suceden en ella. Los mitos nos ayudaron mucho a entrever y mirar a través de dicho entramado.

Baring y Cashford, en sus conclusiones sobre su libro *El mito de la Diosa*, de alguna manera parecen estar en línea con la metodología de esta tesis:

“De la misma manera que la imagen se excluyó de la divinidad, el ‘sentimiento’ se excluyó del conocimiento; su destino ha seguido la misma

¹² Premio Nobel de Química de 1977.

¹³ PRYGONINE, I., en SORMAN, G. *Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo*, Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 38.

trayectoria que el de la imagen mientras se ha mantenido la supremacía del mito del dios. Se han concebido —falsamente— como antagónicos sentimiento y pensamiento, intuición y razón, durante mucho tiempo; el uno suponía lo subjetivo y por lo tanto no fiable, y el otro lo objetivo, más allá de la personalidad. No se han explorado lo suficiente sus posibilidades como vehículos de conocimiento. En el antiguo Egipto, el corazón era el jeroglífico que designaba el pensamiento se proclamaba como verdad inmemorial, esa intuición poética que sugiere que superadas las barreras del lenguaje formal, salta a la vista que los sentimientos piensan y pensamientos sienten, cuando el pensamiento y el sentimiento son correctamente dirigidos”¹⁴.

La mirada de la razón sobre la simbología parece insuficiente o inacabada; hay aspectos olvidados o no comprendidos. Jung parece estar de acuerdo, en su libro de *Símbolos de transformación*, sobre este asunto, ya que, en realidad, en el símbolo aparece una representación determinada de la realidad que va más allá de su propia forma como objeto, de la que emana toda una suerte de significaciones.

La tesis es un estudio comparado de simbolismo, historia, religiones de la mujer árbol como acompañante, iniciadora y dadora de vida y muerte, de la transformación espiritual y material.



Figura 3. Nancy Spero, *Crematorium*, 1962.

¹⁴ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, op. cit., p. 767.

En esta acuarela de la artista Nancy Spero vemos esa forma toroidal, que es la que ocurre cuando se entra en contacto con la figura del árbol como mecanismo transformador. En este caso, Spero lo llama *Crematorium* como una denuncia de las muertes de la guerra del Vietnam. Spero lo representa en formato de árbol-diosa Gorgona, con serpientes en el pelo que regurgitan sangre por sus bocas, con lenguas de reptil. En este caso, las serpientes caen al suelo y se vuelven a meter debajo del tronco creando un movimiento cíclico e interminable. Este movimiento es el que se sucede al ser guiado por la deidad de la diosa femenina arbórea a través de su viaje a la muerte-vida o resurrección. Para Spero, el *crematorium* es la chimenea-tronco del árbol que engulle a los muertos de guerra.

El movimiento toroidal que se engulle a sí mismo en forma de árbol generando vida después de la muerte es el modelo de comportamiento básico de esta investigación. Es un sistema de exteriorización e integración de lo que hay alrededor. El *árbol-mujer* recoge lo que hay a su alrededor y lo interioriza creando un circuito interno que admite lo externo haciéndolo suyo.

Esta investigación está enfocada en la transformación espiritual y física que comportan los procesos vegetales en el cuerpo femenino, mostrado a través del arte, pero desde un aspecto simbólico. Nos hemos adentrado en la historia desde sus orígenes, donde se formaron los primeros símbolos de la Diosa Madre, y más tarde las diosas vegetales, que luego se sincretizaron en figuras y deidades femeninas que absorbieron todas estas significaciones procesuales, que implicaban una transformación de muerte-vida-muerte.

Autores tan relevantes como Erich Neumann, Marija Gimbutas, Anne Baring, Jules Cashford, Mircea Eliade, Gordon Wasson, Jean Pierre Vernant, Carl Jung y Robert Briffault¹⁵ han analizado la simbología de la Diosa como gestante y generadora de la naturaleza, dadora de vida, del cosmos, de los elementos y de la vida, tanto animal, como humana y vegetal. Gracias a estos autores, esta tesis ha tenido el apoyo debido, en su evolución, para poder descubrir el verdadero significado simbólico de muchas artistas contemporáneas, que han utilizado, de una manera generalmente intuitiva —desde el inconsciente— obras que están estrechamente ligadas a todas estas representaciones primigenias de las diosas vegetales. Diosas que, a través de su simbología, trataban los conceptos fundamentales y vitales que han asistido al ser humano a comprender su lugar en la tierra, ya que estaban impregnadas de una analogía sistemática con lo cíclico y regenerador de la naturaleza, regida por el cosmos, el sol y la luna.

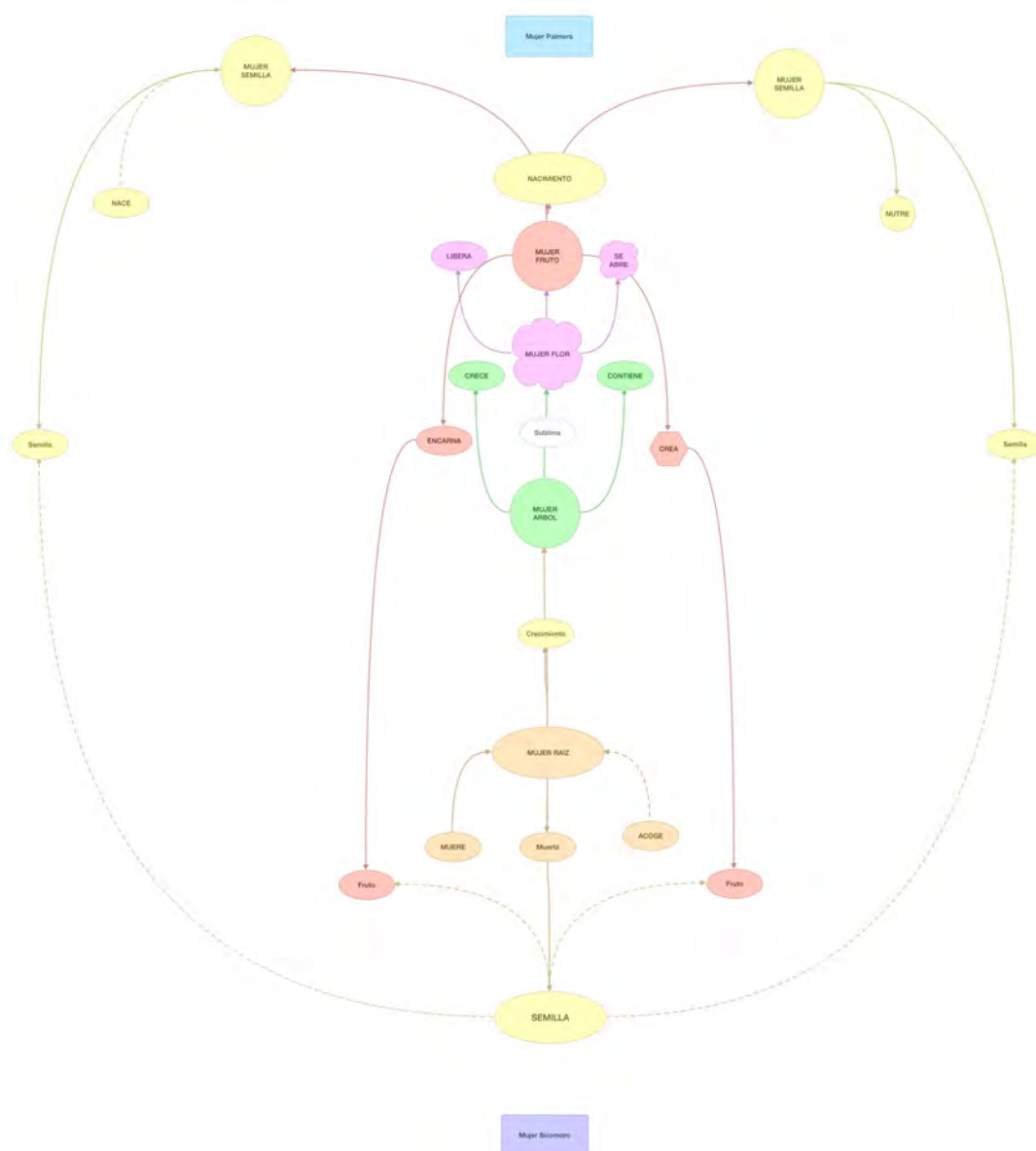
Es el análisis comparativo de la simbología ancestral de lo vegetal, relacionado con la figura femenina y la obra de las artistas contemporáneas, lo que diferencia este trabajo de otras investigaciones en un principio parecidas; por ejemplo: la de Anna Quance, en su libro *El árbol mujer*, que repasa, sobre todo, la simbología en torno a la mitología y la historia de la figura de la mujer árbol, pero no lo relaciona en profundidad con artistas modernas y contemporáneas, sino que estas son mencionadas esporádicamente y no de una manera sustancial.

¹⁵ La lista de autores sigue y hay más, aunque hemos citado solo a los más consultados sobre las principales fuentes seguidas en esta tesis.

Por el contrario, en esta investigación, se relacionan ambos conceptos, a través de las imágenes que marcan la marcha del grueso teórico, emanando ideas e hilando las fases de la evolución vegetal a través de la mujer: *la mujer semilla*, *la mujer raíz*, *la mujer palmera*, *la mujer flor* y *la mujer fruto*. Haciendo las consiguientes referencias introductorias con la mitología, la cultura, la sicología, la simbología, la sociología y la antropología, a través de la historia y sus representaciones, volviendo una y otra vez a la significación transformadora que los misterios que engloban a la mujer, como portadora de la llave del conocimiento de la transformación del ser humano, es decir, del misterio de la creación. La figura femenina se vincula, constantemente, a través de los tiempos y, comparativamente, con la figura de lo vegetal y del árbol.

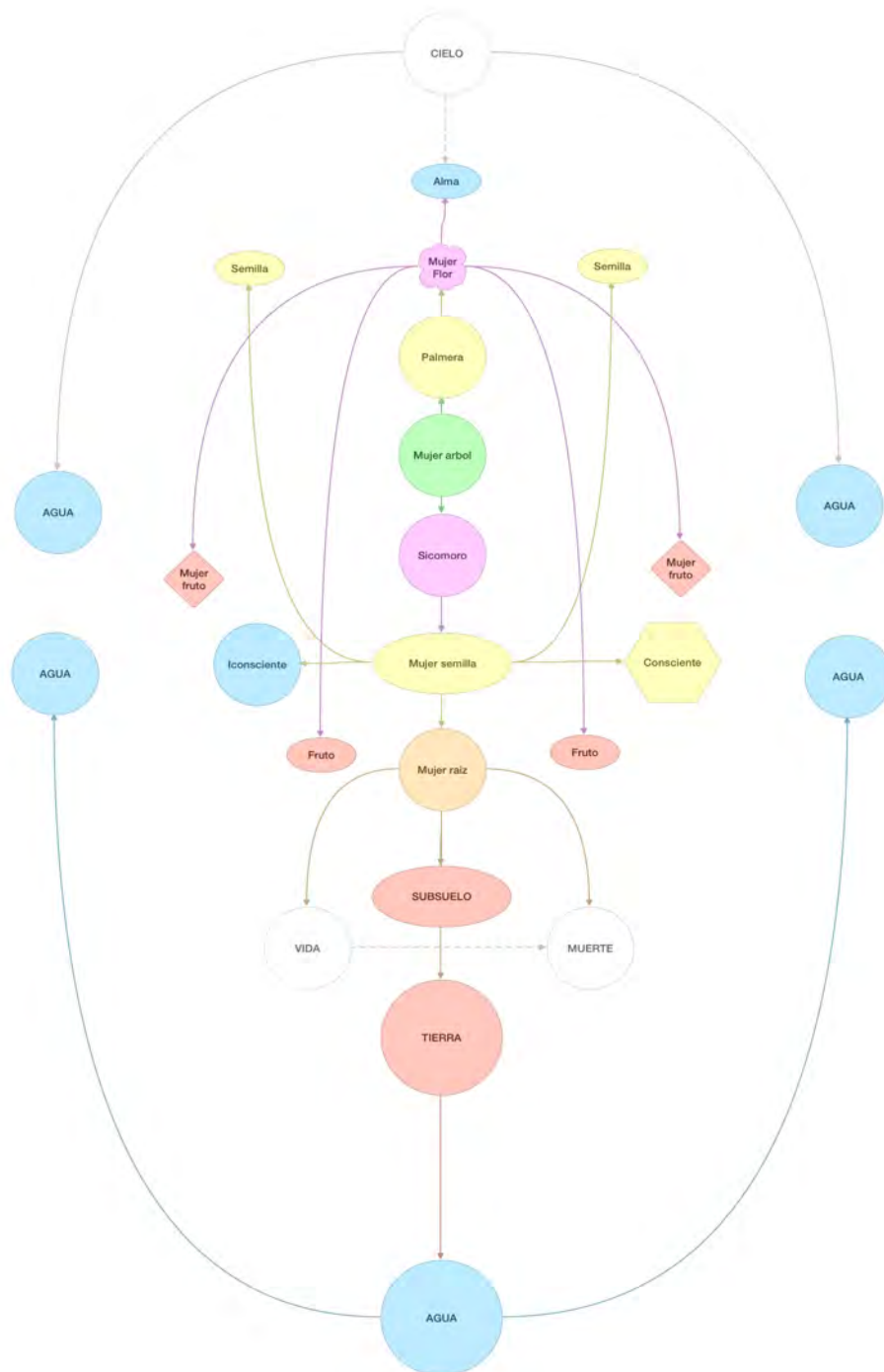
I/3. Esquema de la tesis

I/3 a. Mapa conceptual

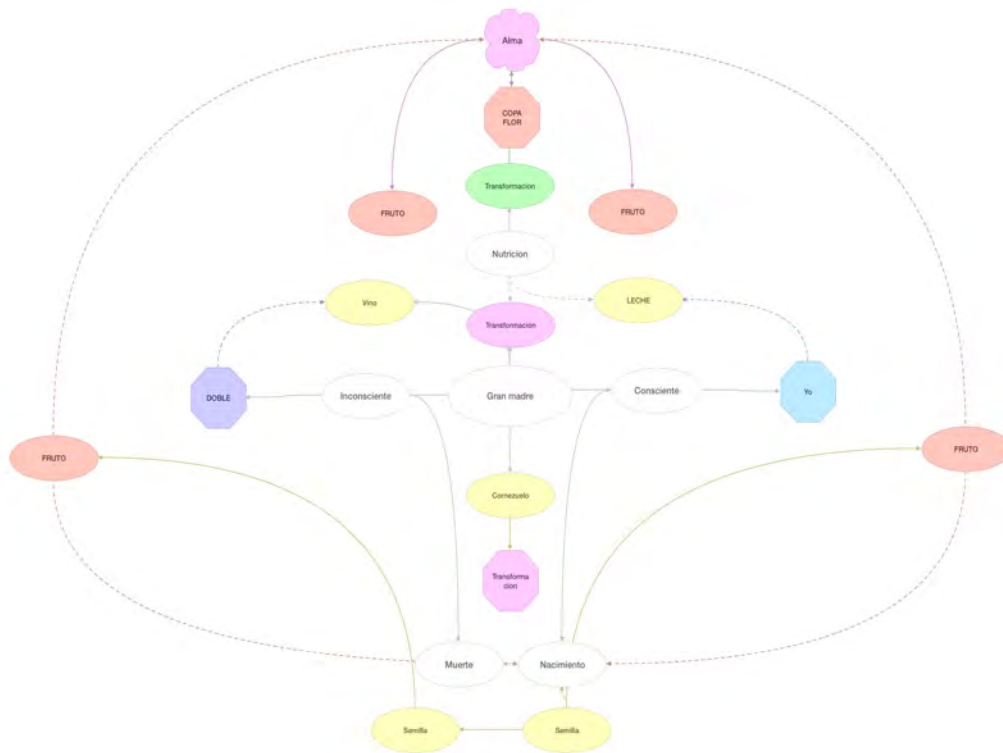


I/4. Diagramas

I/4a. Diagrama de la *mujer árbol*

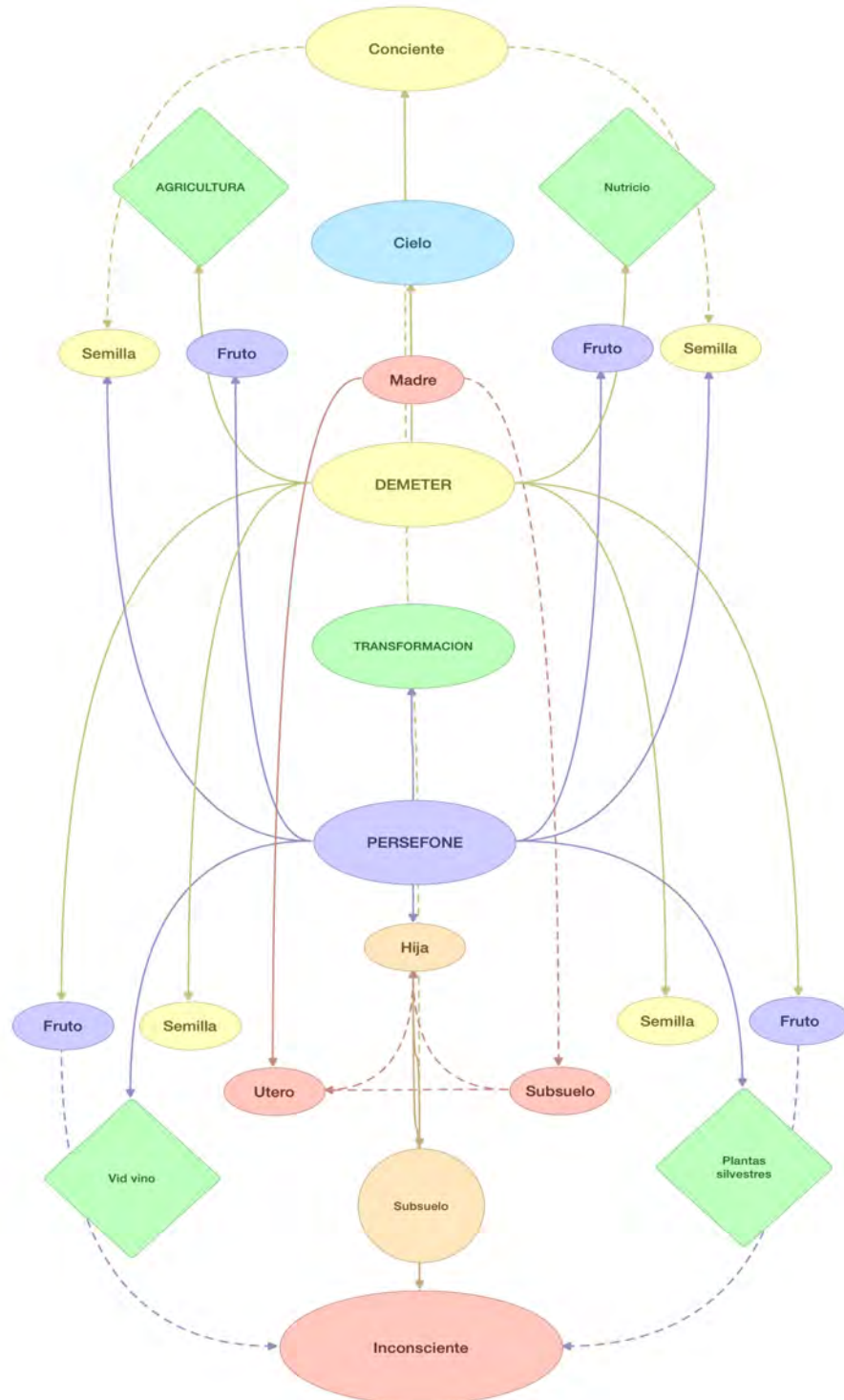


I/4 b. Diagrama del concepto de la Gran Madre aplicado a los procesos vegetales del cuerpo femenino como mecanismo de transformación



I/4c. Mecanismo de transformación vegetal en la *mujer árbol*

Aquí vemos las diferentes transformaciones de las que mencionamos en la tesis, donde la parte baja es la raíz y la alta la copa de la *mujer árbol*.



I/4d. Diagrama: Simbología y analogías de la mujer planta, con los diferentes estados *matéricos* del cuerpo-alma



PARTE I

NACIMIENTO

CAPÍTULO II

LA MUJER SEMILLA

ÍNDICE

CAPÍTULO II. LA MUJER SEMILLA

II/1. Introducción

II/2. Descubrimiento de la agricultura por la mujer, sacralidad del cuerpo femenino con relación a la fertilidad de la tierra

II/3. Manipulación de los alimentos y el ritual de fertilidad a través de la unión carnal del matrimonio sagrado, como elemento transformador

II/4. La relación del objeto como material mágico-creador.

Cuestionamientos de la utilidad y forma en el imaginario simbólico-práctico en los rituales de fertilidad

II/4a. El objeto como campo extendido de la mente

II/4b. La vulva como semilla

II/4 c. La doble diosa: semilla-fruto

II/5. Las diosas de los cereales

II/ 5 a. La diosa del doble hacha y la serpiente como transformación

II/6. El recipiente contenedor como metáfora vegetal cuerpo femenino

II/6 a. Las diosas de la vegetación embarazadas como caldero transformador

II/1. Introducción

El contacto y comprensión del ser humano con la naturaleza y sus ciclos se hace fundamental en el coexistir y subsistir desde el comienzo de la humanidad. La figura de la mujer aparece como una mediadora de este proceso, muy ligada a la percepción del comportamiento cíclico de las plantas y, por otro lado, al principio del carácter migratorio que adquirieron los humanos a finales del Neolítico: para poder seguir a los animales los convirtieron nómadas, todo ello siempre ligado al acto de nutrirse, que es en muchas ocasiones un acto de mediación femenino que explicaremos detenidamente.

La agricultura se descubre por parte de la mujer¹ a finales del Mesolítico, a través de la casualidad y la observación de las plantas en cuanto a su crecimiento y regeneración, y vinculadas a las primeras experiencias de la evolución de una semilla o un tubérculo al plantarse. Estos hechos hicieron que el nomadismo comenzase a tornarse sedente, descubriéndose que seguir a las manadas de animales no sería necesario si pudieran tener con ellos a los animales silvestres, domesticados, así como los alimentos de las plantas, como los tubérculos, semillas o frutos. Todo ello fue gestionado por la mujer; aparecen dos actuaciones: la de *almacenar* y la concepción de los límites del territorio, sobre todo el comienzo de la propiedad. Es interesante ver cómo la mujer, que es la que acoge en su seno y de una manera análoga a la Madre Tierra, realiza un acto de limitación del espacio al *acoger*²; acción necesaria para el crecimiento o la muerte y a su vez es cuando, a raíz del descubrimiento de la agricultura, aparecen los límites del territorio, las casas, la pertenencia al lugar y lo sedente ante el movimiento nómada.

Este cambio de la cultura preagrícola de tipo más nómada —donde la figura femenina estaba estrechamente unida a la simbología de carácter sagrado de la Madre Tierra— a la nueva etapa de la domesticación y de la agricultura, la hace más poderosa en cuanto a su estatus en el ámbito social y es considerada entonces la responsable de la fertilidad de los campos, sobre todo de los campos de cultivo de semillas. Estas, en Europa y Oriente Medio serían varios tipos de gramíneas, derivadas del trigo silvestre, así como lentejas;³ en Oriente sería el arroz, y en América aparece el cultivo del maíz como mayor sustento durante los siglos venideros.

Alrededor de todo ese descubrimiento se generan varios cambios: se modifica desde la concepción de la naturaleza hasta la organización social, así como el enfoque de su pensamiento religioso y sagrado —hasta entonces dominado por la deidad femenina de la Gran Madre o Madre Tierra— que cambia, ya que es el acto de “sembrar” el que es asimilado con el cuerpo femenino unido al masculino, activando los procesos de fertilidad

¹ En principio, los autores que referencian este hecho, como Sauer, Neumann, Eliade y Briffault, defienden que través de la mujer se descubre la agricultura, mediante la observación.

² En su seno se forma la vida, que no es sino la *separación* de una unidad, es decir, la división celular. La mujer contiene este fenómeno de transformación que está basado en el concepto de los *límites* y *el limitar*.

³ UCKO, P. J. y DIMBLEBY, G. W. *The domestication and exploitation of plants and animals*. (Research Seminar in Archaeology and Related Subjects, University of London and Institute of Archaeology). Londres: Aldine Pub. Co, 1969, p. 549.

de la tierra. Aparece así la analogía del acto carnal o sexual⁴ como proceso paralelo indispensable dentro de los nuevos rituales de fertilidad de la tierra.

Aparecen también los ritmos de trabajo más largos dada la alimentación de carbohidratos en la que el consumo energético es más lento, prolonga resistencia y se comienza a aumentar la producción. También comienza el proceso de la contención, que es un *carácter elemental femenino positivo*⁵, y consiste en la figura del recipiente como contenedor y el acto de almacenaje de los alimentos, que finaliza con la acción de manipular los alimentos en término. Conlleva este carácter no solo la siembra y recolección, sino también el conocimiento de cómo cocinar las gramíneas y demás alimentos a través del mortero, y ella comienza a figurar como *transformadora-conocedora* de alimentos que, a su vez, activa la transformación de sus seres allegados a través de las plantas.

En definitiva, la figura de la mujer y la sacralidad femenina se ensalza, ya que gracias a las responsabilidades que adquiere con la llegada de la agricultura la mujer pasa a primer plano como nutridora, fertilizadora y contenedora de los alimentos y la tierra, convirtiéndose así en un símbolo de la transformación. Aparece ligada a todo el acontecimiento vegetal y animal, y es ella la que posee el conocimiento de esa transformación vegetal-corpórea, donde se produce una traslación de *constante comparación del cuerpo de la mujer como cuerpo-semilla*.

II/2. Descubrimiento de la agricultura por la mujer, sacralidad del cuerpo femenino con relación a la fertilidad de la tierra

La mujer, como hemos referido en la introducción, durante el descubrimiento y las primeras evoluciones de la agricultura en el Mesolítico, cambia completamente de posición social y es considerada como *conocedora y responsable*⁶ de los mecanismos de transformación y reproducción de los campos en alimentos, que en aquel entonces se consideraban sagrados.

Carl Sauer fue, en el año 1961, el primero en anunciar que la mujer fue la descubridora de la agricultura o, más bien, la que domesticó las plantas. La mujer descubrió el funcionamiento del comportamiento de las plantas a través del bulbo a partir de Neolítico.

“La observación de que los granos y tubérculos que habían sido almacenados, germinaban y echaban raíces, unida al relativo sedentarismo⁷ del grupo femenino, indujo a que a partir de este descubrimiento que en principio, tuvo, casi con toda seguridad, que ser accidental fueran desarrollándose dos

⁴ *Hieros gamos*: unión sagrada de una diosa femenina con un dios masculino.

⁵ NEUMANN, E. *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, p. 27.

⁶ ELIADE, M. y TRASK, W.R. *A history of religious ideas: from the stone age to the Eleusinian mysteries*, vol. 1, 1978, p. 67.

⁷ Aquí Sauer se refiere a que el grupo femenino tendía al sedentarismo ya que cuidaba de los hijos y la nutrición.

actividades, horticultura y agricultura, llevadas a cabo de forma planificada por el grupo de mujeres”⁸.

Mircea Eliade también se refiere a la mujer, no tanto como descubridora, sino como responsable de la producción y almacenaje de los granos, tubérculos, frutos recolectados en la cosecha que tenían que estar planeados, organizados y plantados mucho antes de la recolección, de acuerdo con las estaciones y las fases lunares.

Bajo la observación cósmica y el comportamiento de las fases planetarias, las estaciones que favorecían el crecimiento —cuánto tiempo antes habría que plantar, las fases de maduración del cereal o fruto y la recogida de semillas antes de las lluvias— crea un importante aumento de calendarios como mecanismos de manipulación de la naturaleza, en este caso de la Gran Madre. No solo en la organización de la incipiente agricultura, sino también en la domesticación animal, que ocurre paralelamente, es decir, el concepto de la domesticación como control de la naturaleza para la supervivencia de la especie se torna una prioridad, cambiando el punto de vista, ya que ya la tierra no es ya tanto la Gran Madre de todas las cosas, salvaje, protectora y auto regenerativa, sino que está dominada por el concepto de la domesticación y, por tanto, sus atributos comienzan a formarse en las diosas de los vegetales y los cereales.

Aparece entonces el dios fecundador masculino, que comienza a ser necesario para la fertilización de los campos, la formación de los cereales y, por tanto, los rituales de fertilidad. Es la mujer la que adquiere poder y estatus social y territorial, sobre todo en las culturas pre agrícolas y de agricultura temprana; son ellas las que conforman en general la agricultura a nivel reducido, adecuando sus necesidades alimenticias familiares y tribales mas inmediatas, con pequeñas plantaciones.

Campbell también cita la relación directa de la mujer con la agricultura:

“La mujer participaba —a lo mejor incluso de forma predominante— en la plantación y cosecha de los cultivos; como madre nutricia de la vid, se pensaba que asistía a la tierra simbólicamente en su productividad”⁹.

Son muchos los estudios realizados en sociología y antropología sobre la relación inmediata de los trabajos de agricultura femeninos en diferentes países: Canadá (Kohl, 1977; Reiner, 1986; Leckie, 1987), Francia (Paivin *et al.*, 1891; Barthez, 1982), Portugal (Cavaco, 1981; Comissao, 1987), Yugoslavia (Barbic, 1988), Grecia (Stratigaki, 1988), Noruega (Haugen, 1990), Irlanda (Shortall, 1992), Inglaterra (Gasson, 1981, 1988; Bouquet, 1982; Whatmore, 1991), Italia (David, 1992) y España (García Ferrando, 1975; Duran, 1992; Majoral, 1988)¹⁰, entre otros. En ellos se analizan la división sexual del trabajo agrícola y los sistemas de poder y propiedad, en los que las mujeres son más importantes al comienzo, cuando sus trabajos en el sector agrícola son mayores y cuando no hay una actividad comercial, sino que la agricultura es una actividad familiar. Sin embargo, en cuanto se convierte en un trabajo con necesidades de ampliación como la

⁸ SAUER, C. “Sedentary and mobile bents in early society”, en S.L. Washburn: *Social life and early man*. Chicago: Alpina, pp. 256-266.

⁹ CAMPBELL, J. *Primitive mythology*, 1976, p. 129.

¹⁰ GARCÍA RAMÓN, M.D. y BAYLINA, M. *Mujer y agricultura en España. Género, trabajo y contexto regional*. Barcelona: Oikos-tau, 1994, p. 23.

agricultura extensiva y comercial, es cuando el hombre toma el relevo y comienza a tomar posesión de los trabajos agrícolas de gran escala. La mujer queda así relegada a trabajos de recolección, sembrado y contención a pequeña escala en el entorno familiar.

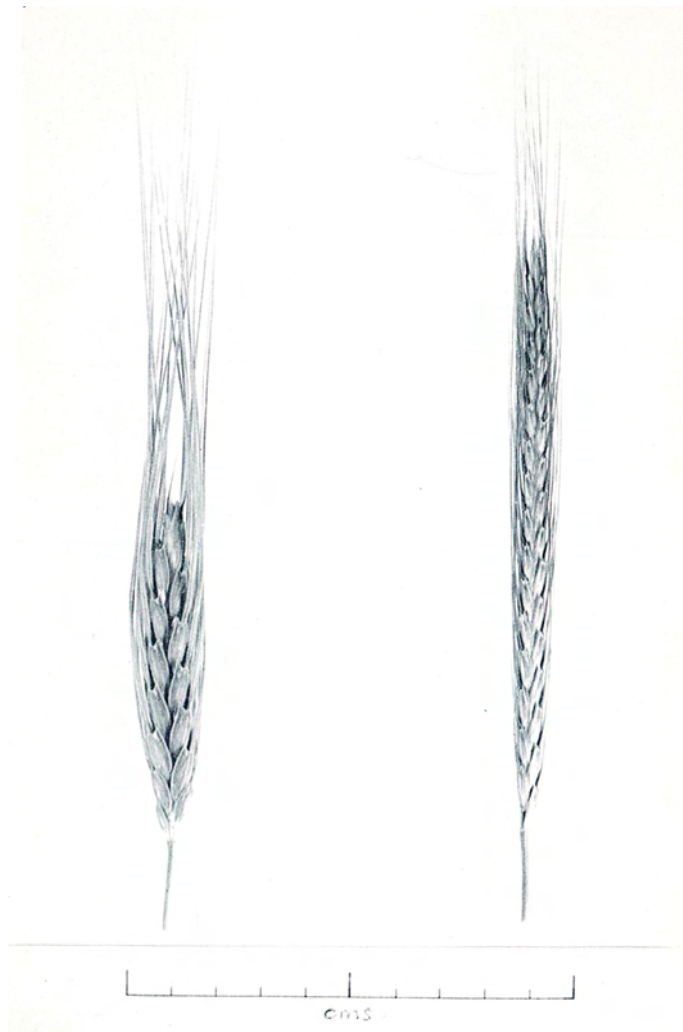


Figura 1. Trigo arcaico el primero a la izquierda, cultivado *Triticum dicoccum*, derivado del silvestre llamado *T. dicoccoides*. Lámina del libro ZOHARY, D. *The progenitors of wheat and barley in relation to domestication and agricultural dispersal in the Old World*. Citado en: UCKO, P. J. y DIMBLEBY, G. W. *The domestication and exploitation of plants and animals*. Londres: Aldine Pub. Co., 1969, p. 49.

La mujer no solo fue la descubridora-observadora en cuestión, sino que fue la encargada de la conservación, la contención y la manipulación de los alimentos que eran fundamentales para la subsistencia, ya que no se obtenía el alimento diario de la caza, sino que había una cierta combinación entre la recolección de alimentos como semillas silvestres en los campos, frutos secos, bulbos, e incluso la domesticación de algunos animales. A través de los tiempos tenemos a la mujer relacionada con la semilla, este hecho es indispensable para comprender la conjunción de cuerpo femenino y lo vegetal, como paradigma de la magia de la creación a través de la fertilidad y el conocimiento de todos esos estados de creación, fertilidad, embarazo-contenedor, lactancia-nutricia y muerte.

Según Mircea Eliade, el descubrimiento de la agricultura crea una crisis de valores entre las gentes del Paleolítico, ya que las relaciones rituales y religiosas, en cuanto a los animales que cazaban, son suplantadas por “una solidaridad mística entre el hombre y la

vegetación”¹¹, pasando de la valoración simbólica de los huesos y la sangre al *carácter seminal (de semilla-esperma) y la sangre*.

“Por otra parte, la mujer y la sacralidad femenina pasan a primer plano. Teniendo en cuenta que las mujeres desempeñaron un cometido decisivo en la domesticación de las plantas y animales, se convierten en propietarias de los campos cultivados, con lo que su posición social se refuerza [...] La fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer solidarizan; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, pues ellas son las que conocen ‘el misterio’ de la creación. Se trata de un misterio religioso que rige el origen de la vida, el proceso de la alimentación y la muerte. El suelo fértil se asimila a la mujer”¹².

Aparece entonces la diosa del grano y de las plantas alimenticias, hierbas y frutos, la mujer se convierte en la transformadora numinosa de todos estos elementos de partida en bebidas alcohólicas, medicinales y tóxicas. Que la preparación y el almacenamiento de los alimentos enseñaron a las mujeres los procesos de la fermentación y destilación de las bebidas alcohólicas es algo que resulta tan evidente como que sus actividades como recolectoras y posteriores cultivadoras de hierbas plantas y frutos hicieron de ellas la inventoras y guardianas de las plantas y de las bebidas medicinales, de las medicinas así como de los venenos¹³.

Es importante recalcar cómo la mano femenina *maneja la materia* ya desde los comienzos, otorgándole una labor de poder, pero a la vez con connotaciones mágicas y de transformación no solo en los alimentos, sino en su propia carne, en sus hijos, así como en los utensilios elaborados manualmente y en la producción de las vasijas contenedoras de arcilla.

Se podría decir entonces, que hay una connotación claramente escultórica en todo sus actos de creación tanto *carnales* (hijos), *nutricionales* (cocina y agricultura), *de sanación* (a través del conocimiento de las plantas silvestres), *moldeado de diferentes materiales* (de vasijas de arcilla y algunos utensilios) y, por último, sin dejar de ser de alguna manera escultórica la que enseña *el lenguaje* (a sus hijos e hijas y así poder crear el pensamiento). En definitiva, la mujer es responsable de la transformación de su cuerpo, las ideas de sus hijos, el crecimiento de estos, la evolución a través de la sanación y la curación, así como del manejo del mundo del inconsciente desde la pasividad.

Es sorprendente llegar a la conclusión de que la mujer, a través del acto creativo del descubrimiento de la agricultura que sería un proceso vegetal, así como la sanación a través de las hierbas silvestres —otro proceso vegetal— es la que comienza a adquirir cierta importancia e incluso nos podríamos aventurar a afirmar que, de manera casi imprescindible, es la provocadora de los procesos transformadores tanto los suyos como los de sus hijos, maridos y amantes.

¹¹ ELIADE, M. y TRASK, W.R. *A history of religious ideas: from the stone age to the Eleusinian mysteries*, op. cit., p. 68.

¹² ELIADE, M. *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis* (trad. Jesús Valiente Malla). Barcelona: Paidós, 2001, pp. 68-69.

¹³ “Debido a ello, entre los pueblos primitivos la preparación de las bebidas alcohólicas se halla casi siempre al cuidado del grupo femenino. La anciana que administra las hierbas venenosas y medicinales persiste hasta nuestros días en la figura —y la realidad— de la bruja y la mujer que mezcla venenos”. NEUMANN, E. *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, op. cit., p. 283.

Mujer maneja la materia

- 1- Materia *carnal-hijos*.
- 2- Materia *nutricia-cocina-caldero de transformación*.
- 3- Sanación *curación- transformación* a través de las plantas silvestres.
- 4- *Moldeado contenedor* de diferentes materiales vasijas de arcilla.
- 5- *Lenguaje* a las hijas y los hijos para la creación del pensamiento.

II/3. Manipulación de los alimentos y el ritual de fertilidad a través de la unión carnal del matrimonio sagrado, como elemento transformador

La mujer como manipuladora de los alimentos también se encargaba de sembrar. Este acto en algunas culturas era sagrado, ya que fertilizar la tierra y que todo creciera era una labor no solo de subsistencia, sino de coherencia con la diosa Tierra Madre, que en la cultura andina se llama la *Pachamama*. En una entrevista a la comunidad campesina andina, Ledesma pregunta sobre la repartición de los trabajos agrícolas entre al mujer y el hombre:

“En la siembra, toda la familia trabaja: Los hombres dicen: ‘en la producción de la papa, hablando de la siembra, la mujer derrama la semilla, aquí los hombres no derraman la semilla, sino que las mujeres siempre derraman semilla’. Y las mujeres: ‘nosotras las mujeres o las madres derramamos las semillas’. El hecho que la mujer derrame la semilla está asociado con la fertilidad. Vale decir, cuando una mujer derrama se dice en la comunidad que la semilla crece. Si lo hace un hombre la semilla se pierde”¹⁴.

La mano femenina que *derrama la semilla* también aparece en la figura femenina como la tierra pasiva que se deja labrar. Neumann lo describe como:

“La existencia fálico-masculina es indispensable para que la vida, tal y como el matriarcado la concibe, pueda continuar. La masculinidad cazadora, combatiente, letal y sacrificadora ‘el cuchillo de la Gran Diosa’, es tan necesaria para la mujer como el falo que se abre paso en su interior haciéndola sangrar y el arado que rotura la tierra. En realidad ella misma es idéntica a esa tierra tres veces labrada sobre la que se entrega indiferente al varón y sirviéndose de él como un instrumento, germinar la semilla”.¹⁵

Mircea Eliade se refiere en este caso a una diferenciación en la cultura preagrícola donde era la Gran Diosa o Madre Tierra la que naturalmente, sin la ayuda de ningún

¹⁴ LEDEZMA RIVERA, J.L. *Género: trabajo agrícola y tierra*. Quito; Cochabamba: Abya Yala; CENDA, 2006.

¹⁵ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 299.

elemento fertilizador sin “concurso viril”, hacía brotar la vida y los alimentos. Esto se llama *partenogénesis*¹⁶, y al aparecer la agricultura se comienza a arar la tierra y esto es el comienzo de la vida sexual en la simbología divina.

Al empezar a utilizar utensilios para arar la tierra, el acto de *semillar*, era más un acto sexual sagrado, por lo que comenzaron los rituales sexuales sobre la tierra llamados *hierogamia*¹⁷. En este caso, veamos el matrimonio sagrado de la diosa celeste o bóveda celeste de la diosa Nut con el dios de la tierra Geb, que se unen carnalmente para que llueva agua fértil del cielo a la tierra de Geb y así los campos se llenen de trigo.



Figura 2. Nut, diosa del cielo y Geb. Papiro de Tamenill. 1000 a. C.

Anteriormente aparecen otras *hierogamias* o matrimonios sagrados en la zona de Mesopotamia, que fue el lugar donde la agricultura fue mas extensa; en Babilonia con la unión del dios del cielo *An* o *Anu* y *Ki*, la diosa madre de la tierra, que, al unirse como en muchos de los mitos de la creación entre cielo y tierra, han de separarse para que los dioses, las plantas, los animales y los seres humanos puedan ser creados¹⁸ entre sus cuerpos, ya que antes eran solo uno. En Sumeria serían *Inanna* y *Dumuzi* en la edad del Bronce. En el cielo del Olimpo aparece la unión de la madre tierra *Deméter* con *Zeus*, su hermano dios del cielo, todo ello a raíz del descubrimiento de la agricultura.

¹⁶ ELIADE, M. *Historia de las creencias y las ideas religiosas...*, op. cit., p. 69.

¹⁷ En griego, sería *hierós* (sagrado) y *gamos* (unión o matrimonio). La hierogamia aparece en casi todas las culturas como la unión carnal del matrimonio sagrado, entre el cielo y la tierra, como paradigma de la renovación, crecimiento y muerte de la naturaleza al que se le atribuye todo el funcionamiento de la naturaleza. De ahí vino la concepción de los ritos de fertilidad para activar la fuerza del crecimiento y activación de los vegetales y cereales, que era de suma importancia a partir del Mesolítico en el descubrimiento de la agricultura.

¹⁸ Entre sus cuerpos, ya que antes eran solo uno: las aguas primordiales o aguas cósmicas corporeizadas por la diosa Nammu.

La Tierra Madre ya era fértil y dadora de alimentos en el Paleolítico, en cambio en el Neolítico, solo por la necesidad de sembrar para obtener nutrición, se cambia completamente la percepción de la Madre Tierra. Comienza la idea de la Tierra como vientre que se autofertiliza, es decir, la *partenogénesis* de la que la Gran Madre es la representante, y parece ser que hubo algunos esfuerzos por cambiar esa idea, más adelante, a raíz de la labranza de la tierra, cuando el sector masculino entra como fertilizador de la tierra “pasiva” femenina.

Aristóteles, según Anne Baring y Jules Cashford en el capítulo titulado “Eva como sustancia inferior”, es el primero en argumentar que en que “La mujer es inferior al hombre en su capacidad para contribuir al nacimiento del niño”¹⁹. Aristóteles, en su obra *Reproducción de los animales*, propone que la “hembra no aportaría semen” a la generación, sino solo la sangre de la menstruación, esto es, sangre que no es transformada. Por lo tanto, el *semen es sangre* que ha sufrido un proceso de transformación llamado *pepsis*²⁰:

“Si el macho es una especie de motor y agente, la hembra, en cuanto hembra, paciente, al semen del macho la hembra no aportaría semen sino materia. Lo que efectivamente parece que ocurre: pues la naturaleza de las menstruaciones se corresponde con la materia prima”²¹.

Santo Tomas de Aquino recoge estas ideas y las reutiliza en su discurso:

“La mujer no era la creadora del niño sino solo el vehículo pasivo que posibilitaba su nacimiento; el macho constituía la función activa y vital en la procreación”²².

Baring y Cashford continúan en esta relación de la idea del semen masculino como potencia activa de la creación, por ejemplo: en el siglo XIX se sostenía que el semen era superior a la sangre y el papel del macho superior al de la hembra, que solo aportaba el útero, olvidándose completamente del óvulo femenino:

“El óvulo femenino no se buscaba porque no había razón alguna para que existiese; o mejor dicho, había muchas razones por las cuales no existía”²³.

Lo interesante es cómo se pasa de una creencia en el misterio femenino de la sangre-leche en el que ella es la contenedora del verdadero secreto de la creación, a la idea del semen masculino como semilla. En las sociedades preagrícolas no era esta la idea, sino que dominaba la creencia del milagro de la autogeneración de la Tierra Madre sin ayuda ninguna de lo masculino; ella se autofertilizaba, era la semilla y la tierra a la vez; la deidad femenina era autosuficiente, omnipresente y poderosa.

¹⁹ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005, p. 587.

²⁰ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 586.

²¹ ARISTÓTELES. *Reproducción de los animales*, 1,20 (729 a), citado en HILLMANN, op. cit; p. 228 (tr. cast).

²² BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...* op. cit., p. 587.

²³ *Ibid.*, p. 588.

Según avanzan las sociedades agrícolas se adquiere el símbolo del *falo-arado* como fertilizador de la deidad femenina de la Madre Tierra, y es aquí cuando se da aparentemente una relación de iguales en la que la relación carnal es clave para el equilibrio entre la siembra y la recogida de los alimentos. La relación aparente de iguales se atribuye a la imagen del *matrimonio sagrado* o *hieros gamos*. En ella la figura masculina y la femenina en unión poseen el mismo tamaño, son iguales, pero contrarios y complementarios; crean incluso una figura geométrica en la que se aprecia esta activación de modelo energético en el que aparece lo cíclico como elemento vertebrador de la unión masculina sagrada con la femenina sagrada, que se traspasan a los límites de la tierra y el cielo.

Hay una imagen que explica estos términos, que la arqueóloga Marija Gimbutas muestra de la civilización balcánica del 5000 a. C., llamada Gumelnita, en la que se representa al matrimonio de las dos deidades en unión carnal; actividad que, alega, no es el único lugar donde se encuentra una representación del matrimonio sagrado, sino que es a partir del 6500 a. C. cuando aparece la necesidad de mostrar el falo. Gimbutas lo llama, "*phallic obsession*", que desemboca en una representación de *phallus*, en vasos, dioses itifálicos y postes²⁴.

En cuanto a los ritos celebrados en la Grecia arcaica del dios Dionisos, según Gimbutas, parece ser que el festival anual de Dionisos era una celebración de matrimonio sagrado entre el hombre dios y la mujer diosa, donde el dios itifálico enmascarado se casa con la Gran Diosa. Los festivales dionisiacos variaban según la época, por ejemplo: en el festival de Lenaia, que se hacía en enero, se proporcionaba la fertilidad y el casamiento para la semilla plantada de otoño y la tierra durante el receso del invierno, consistiendo en sacar en procesión unos *phallus*, con la idea de excitar la dormida vegetación²⁵; el festival de primavera que se realizaba en marzo estaba también enfocado a la fertilidad con la utilización de *phallus*. *Athestería* era el festival de las flores en honor a Dionisos, el dios de la primavera en el que se incluía el consumo del vino y el disfrute.

El segundo día era el festival de *Choes*, el día de las copas. En él se acudía a los templos de Dionisos en las marismas y se distribuía a todos los ciudadanos mayores de cuatro años copas que se llenaban con unas jarras de vino; después de que todo el mundo hubiera bebido, la mujer del magistrado se casaba con Dionisos en el Buckleion, en el que un actor era disfrazado en forma de toro con cuernos y traído sobre una barca con ruedas para completar el rito nupcial²⁶.

²⁴ GIMBUTAS, M. *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 243.

²⁵ JAMES, E.O. *Seasonal fests and festivals*, Londres: Thames & Hudson, 1961, pp. 142-143.

²⁶ JAMES, E.O. *Myth and Ritual in the Ancient Near-East*, Londres: Thames & Hudson, 1958, p. 140.



Figura 3. Amantes de Gumelnitsa, un posible retrato del *matrimonio sagrado*. Cascioarele. Civilización balcánica del 5000 a C. Lámina del libro de Gimbutas *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*.



Figura 4. Heratía (sacerdotisa o prostituta sagrada) sostiene un falo gigante en un festival de fertilidad de Dionios, pintada en una vasija para mezclar vinos en el 450 a. C. Staatliche Museen, Berlín. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Según Briffault:

“[E]l poder de la hechicería es considerado universalmente como perteneciente específicamente a las mujeres. La bruja es una mujer; el hechicero es una imitación masculina. En el pensar primitivo, se atribuye a todas las mujeres la posesión de poderes mágicos, en todos los lugares en los que se cree en esos poderes”²⁷.

Aunque Dionisos fuera representado de manera itifálica por razones de fertilidad, era sobre todo la relación del matrimonio sagrado lo que era importante. Ese matrimonio con la Diosa puede estar relacionado con el *matrimonio sagrado* con Ariadna, la conocedora de

²⁷ BRIFFAULT, R. *Las madres*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 285.

la puerta y salida del laberinto transformador. Si vamos más allá, también es Dionisos el dios de la transformación, ya que puede transformar con el vino a las personas, es decir, el vino tomado como bebida sagrada. Dionisos actúa como una diosa de la transformación:

“La adopción de ropas femeninas por parte de los hechiceros y sacerdotes, es un fenómeno mundial. En Babilonia, los sacerdotes de Istar y la diosa Siria usaban ropas femeninas [...] Los sacerdotes de Herakles, en kos, se vestían como mujeres cuando ofrecía el sacrificio, y también lo hacían así los oficiantes masculinos de los festivales de Dionisos. Los asistentes masculinos en las escenas de culto de la Creta Minoica son representados vistiendo ropas de mujer. Todas las vestimentas sacerdotales, faldas, delantales, sotanas, son en efecto, en todas partes, de carácter esencialmente femenino”²⁸.

Los cambios de papeles en los rituales de fertilidad según Briffault eran muy normales en la mitología, donde, especialmente Dionisos, se transfiere los papeles de mujer a hombre y viceversa. Algunas veces en los rituales itifálicos se representaba a Dionisos vestido de cabra o sátiro, que rapta o viola a la diosa, y en otras se viste de mujer para pasar inadvertido y así seducir o extasiar a las mujeres honradas madres y casadas de la ciudad a la que perteneció su padrastro y así vengar el sufrimiento de su madre. De hecho, la androginia o hermafroditismo parecía una práctica o visión muy común en la mitología de la cuenca mediterránea; según Claude Vatin parece que “el hermafroditismo en los ritos dionisiacos ponían en evidencia los impases que conducen a una liberación de los instintos sin discernimiento”²⁹. También lo confirma Jerome Polli, que en su caso relaciona el hermafroditismo de la *Symplegmata*³⁰ donde una joven poseía unos atributos masculinos, utilizado en el rito de fertilidad del culto de Afrodita en Chipre.

No es tanto que los sacerdotes o hechiceros tuvieran que vestirse de mujeres, sino que tenían que *ser mujeres* para poder adentrarse en la profundidad del inconsciente mágico y así poder conectarse con el poder femenino de la creación, liberándose, según Claude Vatin, de su propio rol masculino más centrado en la luz, la acción y en la razón y buscando su yo femenino más conectado con el mundo del *carácter inconsciente transformador femenino*³¹. Para ello se ayudaban con objetos como pechos postizos, pelucas y vestidos, como bien indica Robert Briffault:

“Los hechiceros Yakotas usan el cabello largo, se visten como mujeres, sea que estén vestidos con sus trajes ordinarios o ropas ceremoniales y dos círculos de hierro representan, en su tocado, los senos femeninos [...] El vestir ropas que han sido usadas por otro, transfiere al que las viste cualidades del primero”³².

“Se cree en la brujería incluso, hoy en día en toda África, básicamente hay una creencia de que algunas personas, sobre todo mujeres, tienen el poder de

²⁸ BRIFFAULT, R. *Las madres...*, op. cit., p. 277.

²⁹ VATIN, C. *Ariane et Dionysos: un mythe de l'amour conjugal*. París: Editions ENS Rue d'Ulm, 2004, p. 64.

³⁰ POLLITT, J.J. *Art in the Hellenistic age*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1986, p. 131.

³¹ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 59.

³² BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 277.

cambiar su cuerpo en formas, cuando rezan sobre el cuerpo y alma de su enemigo y familiares”³³.

En realidad, aparece también la actuación como mujeres, que formaba parte de la conexión con ese lado femenino en el ritual:

“En Chipre, durante el festival de Ariadna, la imitación era llevada aún más lejos, porque uno de los sacerdotes oficiantes se extendía en el lecho e imitaba los quejidos de una mujer durante el parto”³⁴.

Sorprende cómo la figura femenina era imitada por los sacerdotes para llegar a esa *capacidad transformadora a través de la creación*, en los rituales religiosos y en los mágicos también. Por ello, una vez que se descubre la agricultura, aparece la necesidad de la intervención masculina como fertilizadora de los campos imitando el arado que ara la tierra —o vientre femenino de la Madre Tierra—. En algunos rituales en los que las sacerdotisas o vestales utilizan los falos como fertilizadores o, como dicen Javier del Hoyo y Ana María Vázquez Hoys: “tenía como misiones alejar el *fasci-num* o mal de ojo, producir la germinación de las plantas secas y favorecer el alumbramiento de hembras estériles”³⁵.

Hoy en día estas connotaciones no son las mismas, la fascinación por el falo está más ligado a lo erótico, algo que las sociedades primitivas según Del Hoyo no se contemplaba:

“Extraño por conceder un significado obsceno a un tema que no lo tuvo en sus comienzos y que sólo la decadencia de las costumbres primitivas convirtió en símbolo de placer. Sin embargo, aunque ‘los amuletos fálicos han sido considerados por los observadores contemporáneos, que no conocen su significado oculto, como la encarnación de todo lo obsceno’³⁶ influidos quizás por las técnicas de la imagen a lo largo de todo este siglo (fotografía, cine, etc.), donde el falo sí es elemento esencial de escenas eróticas o pornográficas, nosotros queremos profundizar en su verdadero sentido, pues ‘el conocimiento de este significado implícito debe hacer que los investigadores prescindan de su obscenidad’”³⁷.

Artistas como Marina Abramović trataron el tema de lo erótico desde un punto de vista o relectura de los rituales de fertilidad realizados desde la Antigüedad en los Balcanes, rituales que ella rescata y reinterpreta con actores y vestimenta tradicional balcánica, y compone un video de 13.04 min, que forma parte de una película llamada *Destriated* en el que se cuestiona la línea de cruce entre arte y pornografía, en la que artistas³⁸ tocan estas cuestiones a través de una recopilación de *performances* y videos.

³³ PARRINDER, G. *African mythology*. Londres: Hamlyn, 1968, p. 92.

³⁴ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 278.

³⁵ DEL HOYO, J. y VÁZQUEZ HOYS, A.M. “Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II, Historia Antigua, t. 9, 1996, pp. 441-466.

³⁶ LEWANDOWSKI, H. *Las costumbres y el amor en la antigua roma*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1973, p. 290.

³⁷ UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA., FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie 3, [en línea], p. 444.

³⁸ *Destriated*, 2006. (LARRY, C. “Impaled”; BARNEY, M. “Hoist”; TAYLOR WOOD, S. “Death Valley”; Noé, G. “We fuck alone”; etc.).

Abramović cuestiona a lo largo de sus obras y *performances* los límites del cuerpo, explorando desde el dolor, el placer, la violencia, la energía y las emociones a través del concepto del peligro y sus límites; menciona que lo que ayuda a concentrar a su público es *el peligro*, cuando que el público es en la mayoría de sus *performances* el que ha de terminar la *performance*, ya que no soportan más la situación de *dolor-peligro-tortura corporal* de la artista. Estas cuestiones no son las que nos atañen en esta tesis, sino más bien su lado simbólico en la representación de la mujer a través de la mitología, la religión y socialmente. Esta representación es ejercida constantemente por la artista para crear dinámicas desde el inconsciente del observador y así poder provocar ciertas reacciones. El que Abramović como artista acuda a estas simbologías que están activas en nuestros imaginarios desde el comienzo de la historia, causa cierto interés. Abramović para ello realiza una investigación consultando manuscritos antiguos donde aparecen ritos de fertilidad realizados en la Edad Media en la cultura eslava:

“[F]orma parte de los estudios sobre la cultura popular de los Balcanes y sobre el uso que la misma hizo del erotismo. A través de él, el ser humano pretende convertirse en un ser parecido a los dioses. En la cultura popular la mujer se casa con el sol y el hombre con la luna para conservar el secreto de la energía creativa; a través del erotismo se entra en contacto con la indestructible energía cósmica”³⁹.

Balkan erotic epic es la más clara de sus obras, ya que retrata con un lenguaje completamente simbólico la relación de la sexualidad llevada a la ritualidad, como elemento mágico y psicológico para accionar la fertilidad, esa fertilidad que funciona doblemente tanto en las personas que la accionan como en los lugares en los que lo accionan, que serían los campos o la lluvia.

El llevar el cuerpo al límite ya no parece una cuestión primordial para esta pieza, sino que la búsqueda a través de lo ancestral y lo erótico de las funciones de los órganos sexuales como mecanismos fertilizadores parece lo importante. Sin embargo, reside detrás, como en todas sus *performances*, un elemento que consiste en llevar a límite los tabúes sexuales de los espectadores; plantea hasta dónde llegar sin ser pornográfico y cómo gestionar lo que se mira, desde qué ángulo, desde lo antropológico del asunto o sencillamente desde el hecho de dar una nueva luz a algo que se hacía ancestralmente.

Estas cuestiones se plantean de una manera directa como la *performance*, pero en proyecciones. Estas, dependiendo de el lugar, eran de un tamaño bastante grande, lo cual impresiona incluso más al espectador que va a ver una obra artística, ya que no espera ver una obra de carácter sexual, ni siquiera si es referencial a la mitología o a la historia. El límite que parece buscar Abramović en sus obras puede ser más bien el límite del observador en cuanto a sus tabúes y el encuentro con el pasado del hombre: lo ancestral también crea un encuentro en primera línea.

³⁹ ABRAMOVIĆ, M.; VON FÜRSTENBERG, A. *Marina Abramović: Balkan epic*. Milán: Skira, 2006, p. 34.



Figura 5. Marina Abramović. *Balkan erotic epic, Man coupling earth*. 2005. Videoinstalación de seis canales de video color y sonido. 15,37 mins; 16,17 mins; 15,56 mins; 4,17 mins; 18,56 mins; 18,45 mins. Medidas variables Ed. 1/3 + 1 PA.

La imagen *Man coupling earth* forma parte de la videoinstalación con varias pantallas en la que unos hombres copulan con la tierra. La tierra es evidentemente femenina, es la Madre Tierra en la que hacen un orificio e interactúan con ella; la tierra es el vientre o útero que es *semillado* por estos hombres, a través de los cuales se aumentará su fertilidad y la de los campos. Sus falos son instrumentos *semilladores* relacionados con la fertilidad de la tierra y actúan rompiendo la tierra como lo hace el arado al fertilizar. La utilización del falo es en este caso un instrumento que ayuda a la transformación de la tierra en alimentos vegetales.

En la otra escena que vemos a través del sexo femenino se protegen los campos, dotando a la vulva del poder mágico de la protección. Abramović en una escena enseña cómo unas jóvenes vestidas de trajes costumbristas campesinas de los Balcanes corren por los campos enseñando sus vulvas al cielo para que cesen las lluvias. Esa facultad de controlar y modificar los elementos aparece a través de la historia como un poder femenino, y, además, los objetos utilizados para evocar las lluvias o detenerlas adquieren un poder determinado a través de su forma. Aparecen en el video *Balkan erotic epic* también escenas de la misma Abramović tocando sus pechos hacia el cielo, o bien como elemento nutricio femenino sobre la tierra haciendo que llueva o como medida de protección y aumento de la fertilidad de estos.

“Hasta el presente siglo, las mujeres campesinas de distintos países exponían sus genitales al lino que estaba creciendo y pedían: ‘por favor, crece hasta la altura en que ahora están mis genitales’”⁴⁰.



Figura 6. Marina Abramović. Balkan erotic epic, *Massaging Breasts (solo)*. 2005. Videoinstalación de seis canales de video color y sonido. 15,37 mins; 16,17 mins; 15,56 mins; 4,17 mins; 18,56 mins; 18,45 mins. Medidas variables Ed. 1/3 + 1 PA.

Abramović traslada su obra a los anales de la simbología del inconsciente femenino en cuanto a la relación al carácter elemental femenino de la nutrición: ofrece sus pechos al cielo. El hecho de que en las imágenes de los videos sean escenificadas de manera muy sencilla en la que los elementos contenedores de la imagen serían el suelo o tierra y el cielo, es muy revelador, pues nos lleva a la oposición de la diosa Nut, del cielo y Geb, el dios de la tierra que copulan e interactúan incesantemente, ella regándole con la fina lluvia y él dejando crecer el trigo. El elemento unificador es el sexo o cópula del cielo y la tierra. En la

⁴⁰ FRANTZ, M. *Problems of the Feminine in Fairytales*. Dallas: Spring Publications, 1972, (Seminar Series, Spring Publications, Inc., 5), p. 38.

mitología egipcia Nut y Geb fueron separados por el dios de la atmósfera Shu, en la griega aparecen Zeus, el dios del cielo y el Olimpo, y Hera, la diosa de la tierra.

Abramović, a través de sus investigaciones, parece interesada en la utilización de objetos ahora considerados eróticos y obscenos, para enmarcarlos en ropas y hacerlos resaltar, como objetos separados del cuerpo, llamando la atención ruborizada del espectador sobre la utilización de estos como mecanismos de fertilidad:

“Los objetos obscenos —afirma la artista— y los genitales masculinos y femeninos tienen una función muy importante, ligada sobre todo a ritos de la naturaleza, como aquellos vinculados con la fertilidad de la tierra y la irrupción de la lluvia. Los hombres no se avergonzaban de exhibir el pene en erección o durante la eyaculación; del mismo modo que las mujeres mostraban sin problemas la vagina, la cola, los pechos e incluso hasta la sangre durante la menstruación. La cultura occidental vulgarizó estos hechos”⁴¹.



Figura 7. Balkan erotik épica: Exterior Part I (A), *Women in the Rain*. 2005. Videoinstalación de seis canales de video color y sonido. 15,37 mins; 16,17 mins; 15,56 mins; 4,17 mins; 18,56 mins; 18,45. Medidas variables Ed. 1/3 + 1 PA.

⁴¹ ABRAMOVIĆ, M.; VON FÜRSTENBERG, A. *Marina Abramović: Balkan epic*, op. cit., p. 29.

Abramović se interesa en el objeto también, como un objeto con connotaciones mágicas, es decir, que posee un poder extra, aparte de todas sus aplicaciones eróticas y que ella describe como “obscenas”, donde el poder del objeto se expande fuera de sus límites y adquiere una magnitud extra. Es material actuando sobre el comportamiento de la naturaleza, en este caso el comportamiento sexual-creador de la naturaleza, análogo al órgano sexual femenino-masculino y sus actividades.

II/4. La relación del objeto como material mágico-creador. Cuestionamientos de la utilidad y forma en el imaginario simbólico-práctico en los rituales de fertilidad

La probable conexión con los misterios de la creación, junto con el carácter transformador, el carácter elemental femenino que Erich Neumann describe como positivo —en cuanto a su poder de dar vida, nutrir, acoger, procurar calor— y el negativo —despojar, expulsar—⁴² hacen de la deidad femenina arbórea la figura que guía todas esas transformaciones. De manera ambigua, este carácter transformador está regido por “la relación de tensión entre las cargas de los sistemas consciente e inconsciente y sus contenidos respectivos”⁴³, y es inducido por la figura femenina a través de la función básica de lo materno-femenino, tanto en la gestación como en el alumbramiento, y la función nutricia que transforma el cuerpo, como la formación de la psique de su hijo incluso después de llegar a la consciencia del yo, y que “ese carácter transformador opera mediante impulsos apremiantes y empujando a transformarse, es generador de movimiento e inquietud”⁴⁴. Esas tensiones entre la consciencia y la inconsciencia procesada por su carácter transformador hacen que la mujer sea la candidata a comprender, elaborar y manipular todos los elementos regentes, la comida, los rituales mágicos, la hechicería o lo referente a lo religioso, como el hecho de que sean sacerdotisas de las deidades que rigen los temas del inconsciente, el sueño, los partos y los ritos de paso entre el nacimiento, la pubertad y la muerte. Robert Briffault, en su libro *Las madres* parece, en un sinnúmero de ejemplos, enraizar la idea de que la mujer era conocedora de la entrada y la salida a la transformación:

“[L]a madre primitiva es, en virtud de la posición y la función natural, quien ejerce la magia doméstica. Entre los Chukchi, es el ama de casa la que aplica la pintura santa a todos los miembros de la familia; tiene a su cargo los objetos sagrados, y ejecuta todas las funciones religiosas conectadas con el hogar. Por lo tanto, las mujeres son más expertas que los hombres en los detalles del ceremonial, y ‘los encantamientos y hechizos que se conectan con los encantos hogareños, son más conocidos por las mujeres’. Lo mismo sucede con los esquimales. Entre los Patagones, las funciones mágicas o religiosas del hogar son tarea exclusiva de la madre de familia. Entre los antiguos germanos, según

⁴² NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 40.

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

dice Cesar ‘era costumbre que las madres de las familias les informaran lo que debían hacer por medio de adivinaciones y vaticinios’⁴⁵.

Los objetos que encontramos como restos de las civilizaciones antiguas son muchas veces las guías para comprender parte de lo que sucedía y, sobre todo, sus estados de pensamiento en cuanto a la religión así como sus rituales tanto a nivel doméstico como en los rituales oficiales.

“Al trabajar con un sílex o un punzón primitivo, al juntar pieles de animal o planchas de madera, al modelar una figurilla de arcilla, la imaginación encuentra analogías insospechadas entre los diversos niveles de realidad; objetos y utensilios se cargan de innumerables simbolismos...”⁴⁶.

Los objetos realizados con las manos adquieren en el arte primitivo, en muchas de las ocasiones, un sentido sagrado. Parece que el imaginario del ser primitivo se imprimía en el objeto, no solo destinado como objeto mágico para efectuar los rituales, sino como objeto-utensilio que poseía una finalidad práctica en el día a día. Así era sensible a cambios de forma, evocando una serie de intenciones de aspecto mágico y dotándolo de un halo de poder. En realidad, es interesante cómo incidían a través del moldeado de la materia, en una simbología concreta como mecanismo, para aumentar el poder ritual del objeto.



Figura 8. *Rhyton Phallus*. Empuries, Gerona, siglos I y II. Cerámica hecha con molde, 28 cm. Diámetro de 11 cm. Museo de Arqueología de Cataluña.

Es un pensamiento *psico-mágico* que se transfiere al objeto otorgándole la magia de hacer cumplir la intención del ritual. Según Eliade el hombre primitivo estaba dotado de una dimensión mitológica⁴⁷; esto le hacía comprender o asimilar de otra manera lo que les rodeaba y, sobre todo, a la hora de crear objetos y útiles. Esta visión se traslada a través de la historia en la que el objeto sagrado sigue dotado de un cierto poder, no

⁴⁵ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 286.

⁴⁶ ELIADE, M. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, op. cit., p. 62.

⁴⁷ ELIADE, M. y TRASK, W.R. *A history of religious ideas...*, op. cit., p. 62.

solo por lo que representa, sino por la utilidad que se le es inferida, tanto en la forma como en el sentido profundo a través de su materia.

En este caso, elegimos varios objetos de la época del Paleolítico Superior, cuando se comenzó a utilizar el aceite de oliva a nivel doméstico, y de comienzos del Mesolítico en adelante; siempre relacionados con los cereales, aceite o vino como elementos nutricios de carácter sagrado, dentro de los primeros cultivos y sobre todo por su relación con la acción fertilizadora de la tierra. Según Gimbutas, la simbología de los diferentes objetos sagrados no cambia del Paleolítico en adelante, sino que se transforma sin cambiar dentro de su simbolismo, por ejemplo: la diosa Grávida del Paleolítico simboliza la fertilidad y la fecundidad, y en la nueva economía agrícola se transforma en la Feracidad de la Tierra⁴⁸. Las diosas, los objetos y los utensilios se van modificando, pero sin perder su esencia y su cometido de *activadores* de ciertas utilidades para la bendición de los campos a través de rituales.

“La fecundidad de los humanos y los animales, la fertilidad de los frutos, y los procesos de crecimiento y desarrollo eran ahora una preocupación”⁴⁹.

Un objeto que se empleaba en los rituales dionisiacos era una copa de vino en forma de falo (figura 8) llamado *Rhyton Phallus*. Este vaso ritual lo utilizaban los romanos en cultos a la vida, la fecundidad y la fertilidad⁵⁰. Este vaso en concreto se encontró en un contexto funerario; el vino se utilizaba por su poder transformador conductor hacia otros estados de conciencia, lo mismo que los Egipcios utilizaban la flor de loto que olían para caer en sueño transformador, como ayuda en el camino hacia la muerte. Ya que, ¿qué es la muerte sino un viaje que te transporta hacia otro estado? Pero la cuestión es, ¿por qué un falo? En principio se podría deducir que el vino se utilizaba con un sentido transformador y el falo actuaba como detonante de placer al igual que el vino, pero al ser utilizado en un ritual de fertilidad adquiere su poder creador de objeto semilla, que al ingerir su continente que en este caso sería vino, obtiene la fuerza accionadora del falo como elemento creador y fecundante.

El vaso ritual tiene un relieve con una escena erótica de una pareja recostada en una cama flanqueada por dos hombres que presencian el acto fertilizador. Los ritos dionisiacos presenciaban estos rituales carnales a la llegada de la primavera. El color rojizo del vaso fálico es característico de su origen de la cueva o de la diosa Madre Tierra, que se representa en el material de la arcilla roja o tierra roja. Jackson Knight⁵¹ interpreta esta coincidencia como una elección voluntaria del lugar cuya tierra simbolizaría el color rojo de la sangre de la Madre. Y lo que no puede negarse es que hay multitud de cuevas dedicadas a las ninfas, y que estos lugares han sido reiterados escenarios de los misterios femeninos relacionados con la iniciación, la menstruación, el matrimonio o el parto”.⁵²

⁴⁸ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 22.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods: bread, wine and oil in the ancient Mediterranean*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat; Institut de Cultura; Ajuntament de Barcelona, 2001, p. 235.

⁵¹ CHAVES TRISTÁN, F. “Sub terram”, *Cuadernos emeritenses*, n.º 18, 2001, p. 195.

⁵² THOMSON, G. *The prehistoric aegean*. [S.L.]: Lawrence & Wishart, 1978, p. 27.

Lo importante sería establecer una relación de *muerte y resurrección*⁵³ como el mecanismo de funcionamiento o eje principal que vertebra los rituales a las diosa del cereal Ceres o en la del dios Dionisos en la celebración de la primavera. Este ritual era de tipo místico o ritual secreto como el de Eleusis, en el que se escenificaban el *errabundeo*, el rapto, el acto carnal y el luto. Los objetos rituales como el vaso *Rhyton Phallus* eran parte del momento simbólico del ritual: beber de la copa el vino sagrado que también representa el *misterio de la sangre*, tanto el femenino —representado en la arcilla roja⁵⁴ de la cueva o útero—, como la del masculino —que es *el misterio de la sangre convertida en semen*—. También aparece otro sentido simbólico en lo material que recae sobre la significación ritual del objeto, y es la forma de falo que implica el acto sexual como acto de placer transformativo o como acto de renovación vital, como serían la *muerte* y la *resurrección*. Por ello, que el objeto ritual se encuentre en una tumba también está relacionado con la vida y lo fértil, ya que no existe la vida sin la muerte y viceversa, son parte del ciclo vital de la existencia y esta, como tal, ejerce esa función de resurrección.



Figura 9. Ara de prensa de aceite ibérica, siglo III a. C. Museo de Prehistoria de Valencia. Lámina del libro *Aliments sacrats*.

“[H]ay la existencia de piedras Madre Tierra, las cuales tenían el poder de conceder fecundidad a mujeres supuestamente estériles, normalmente

⁵³ BONNET, C. y SCHEID, J. *Rites et croyances dans les religions du monde romain: huit exposés suivis de discussions: Vandœuvres-Genève*, 21-25 de agosto de 2006. Fondation Hardt, 2007, p. 205.

⁵⁴ ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 40.

muestran una superficie muy pulida; en Alemania y en los países escandinavos, estas piedras planas con la superficie pulida, se conoce con el nombre de *Brautsen*, o piedra de la novia, ya que éstas solían acudir a los lugares donde estaban dichas piedras para sentarse o tumbarse sobre ellas, buscando fertilidad. El deslizamiento, en francés *la glissade*, practica secreta en Francia durante los siglos XVIII y XIX, supone el contacto de la parte posterior del cuerpo de una persona con esta piedra, siendo las inclinadas las más adecuadas para éste propósito. Debido a la frecuente repetición de la ceremonia a través de numerosas generaciones, la superficie lítica adquiriría un notable pulimento”⁵⁵

Las plantas también representan la vida y la muerte; por ello, se les asociaban los ciclos lunares y solares, es decir, que el comportamiento matérico y la evolución de la materia eran reflejo de esa incesante cambio y renovación vital del mundo vegetal y del cuerpo femenino, con sus ciclos y misterios corporales. En la figura 9 tenemos una ara de prensa de aceite en forma de vulva que hace las veces de prensa de olivas y de objeto ritual sagrado, como hacedor de aceite sagrado, como elemento nutricio, dador y transformador de vida.

“Según Plinio el Viejo y dióscórides aparecen los aceites aromáticos hecho a menudo a base de aceite de oliva mezclado con esencias vegetales como el laurel, el mirto, el cidro, el membrillo, el lentisco, la *henna* y aromatizados con lis, lirio y rosas. Fueron precisamente los perfumes, aceites aromáticos, los elegidos para usos y símbolos religiosos [...] se ungían piedras sagradas y estelas funerarias: el *omphalos* de Delfos se frotaba a diario con aceite perfumado [...] así mismo se servía para ungir los cuerpos de los muertos como Afrodita ungió a Héctor [...] eran practicas rituales sagradas e higiénicas, aunque la mayoría de los perfumes se destinaba a usos profanos, sobre todo la seducción”⁵⁶.

Parece ser que los alimentos sagrados estaban relacionados con su poder de transfiguración en términos de físicos y espirituales, que incluían el sexual con connotaciones de desplazar su poder fertilizador hacia los campos y las personas. Aparece siempre la analogía de la fertilidad vegetal con la fertilidad femenina. Al ingerir un alimento sagrado, como el aceite el pan o el vino, se recoge no solo la energía del alimento, sino también su poder sagrado. Por tanto, es muy importante la elaboración y el método de procesar ese alimento sagrado, en la forma de los objetos utilizados y su significación, por ejemplo: al pasar el aceite sobre una vulva de piedra gigante se habla aquí de la materia y de cómo es tratada con una doble intención, la de exprimir la oliva por la vulva para que suelte a través de ella el aceite, dotándolo de doble poder. Uno sería el poder nutricional y energético del alimento y el otro el poder mágico de la vulva o diosa Madre Tierra.

⁵⁵ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa: desenterrando los incógnitos símbolos de la civilización occidental*. Madrid: Dove, 1996, p. 151.

⁵⁶ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods: bread, wine and oil in the ancient Mediterranean*, op. cit., p. 98.

Mircea Eliade distingue entonces en los objetos prácticos otra utilidad relacionada con el *imaginario en cuanto a las diferentes modalidades de la materia*⁵⁷. Es decir, que, al esculpir el anzuelo de hueso, descubrían formas ya reconocidas en la misma materia que evocaba un animal, que ensalzaban en la pieza o sencillamente al modelar una vasija contenedora de arcilla con sus curvas la podían convertir en la figura de una mujer; esa asociación del imaginario estaba íntimamente relacionado con la materia. La pieza adquiere otra significación de connotaciones místicas o mágicas que ayudan, en el caso del anzuelo, a pescar un tipo determinado de peces o, en el caso de la vasija, a contener un alimento y hacerlo sagrado y fértil al poseer la forma de una embarazada. Era un tiempo en que las manos, la materia y el imaginario estaban en estrecha relación así como en el desemboque del rito como realización de la pieza, en lo que lo “simbólico se convierte en el misterio de lo sagrado, y muy rico en significación”⁵⁸.



Figura 10. Maqueta de granero de la tumba Mastaba de El Kab. Egipto faraónico, dinastía IV (2575-2450 a. C.). L'ashmolean Museum, Oxford.

Veamos aquí la maqueta del granero en forma de pechos femeninos que no solo tienen la función de guardar y contener, sino que también hacen las veces de nutrir. Esas formas curvas guardan el grano que es sagrado, no solo como el alimento de los egipcios, sino como fuente de la vida, aquello que les mantiene vivos.

⁵⁷ ELIADE, M. y TRASK, W.R. *History of religious ideas*, vol. 1: *From the Stone age to the Eleusinian Mysteries*. Chicago: University of Chicago Press, 1978, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

Según Eliade, los *Natufians*, que era una cultura del Mesolítico de la zona de Israel (10800-8300 a. C.) descubrieron la importancia de los cereales silvestres, a través de la recolección silvestre con hoces de piedra y el machacado de las semillas en el mortero⁵⁹. Este hecho hizo que la agricultura empezara a adquirir importancia, ya que se descubre su poder nutricional y de lenta asimilación que permitía otro tipo de estado físico. Gracias a la domesticación de las gramíneas, aparece la expansión de la población y el desarrollo comercial, que ya era una característica de los *Natufians*⁶⁰. Así, llega también la creación en el Neolítico de la cerámica como contenedora de los alimentos recolectados.

La imagen de la maqueta del granero de la Mastaba de El Kab, figura 10, en la que unos senos son contenedores del alimento en forma de semillas, ilustra cómo el objeto, según la materia que se utilizara para realizarlo, así como la utilidad que poseía, es transformado en un objeto sagrado o con potencial mágico para proteger, fertilizar, dar potencia a la utilidad de ese objeto, ahuyentar los malos espíritus o provocar la lluvia. Este último concepto está directamente conectado con la agricultura y el acto de fertilizar la tierra para que crezcan las plantas, los cereales y los frutos de la tierra.

En Kenia, en la mitología africana, aparece la figura de la mujer como hechicera o manipuladora de los elementos, como por ejemplo la lluvia:

“[D]ecían que al principio nadie podría predecir o controlar la lluvia, hasta que apareció esta mujer vieja que había perdido a su familia y deambulaba por todas partes, encontrando mucha gente por el camino y se ganó el conocimiento de cómo controlar la lluvia. Empezó a mostrar sus poderes, pero la lluvia caía, traía truenos y rayos, serpientes y animales que reptaban en las casas. Así que la gente cogió miedo y la echaron de las tierras. Ella se fue y vivió con un hombre al que reveló el arte de hacer llover, y sus poderes se hicieron conocidos, la gente pedía hacer llover, el les pidió regalos a cambio, fue subiendo los precios y desde entonces hacer llover se hizo popular”⁶¹.

Aparece también más tarde la figura de la reina de la lluvia llamada Mujaji de la tribu lovedu de los bantúes en el Transvaal:

“La llamaban la transformadora de nubes, que garantizaba las estaciones trayendo la lluvia cuando hay sequía y cuidando que todo estuviera nivelado durante el año [...] Sus emociones, enfado y satisfacción afectaban sus poderes y ayudaban a sus trabajos”.

La mujer manejaba todo lo relacionado con la fertilidad, ya fuera por sus embarazos, ya por su poder nutricional que ayudaba a la transformación de sus descendientes, así como la capacidad de enseñar el lenguaje con el que se piensa a través del cerebro, laberinto o camino que se representa simbólicamente por la espiral. A su vez, el laberinto es el dibujo axial del crecimiento del árbol, es decir, lo que marca el tiempo del crecimiento así como la forma, y por todo ello la mujer fue la conocedora y la representante de la llave o la entrada de la transformación.

⁵⁹ ANATI, E. *Palestine before the hebrews*, Nueva York: Knopf, 1963, p. 49.

⁶⁰ ELIADE, M. y TRASK, W.R. *History of religious ideas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹ PARRINDER, G. *African mythology*, *op. cit.*, p. 76.

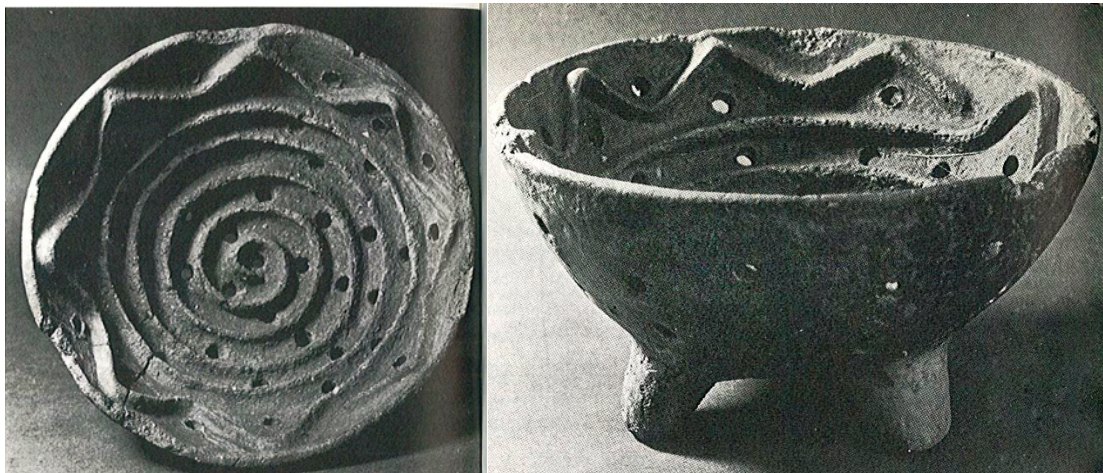


Figura 11. Bol de cerámica con agujeros y una serpiente enrollada dentro en forma de relieve utilizado para la invocación de la lluvia. Kukova Mogila, Bulgaria central, complejo Karanovo III de la civilización de los Balcanes. 6000. a. C. Lámina del libro de Marija Gimbutas. *Los dioses y diosas de Europa*.

Aquí vemos un bol o vasija realizada como objeto ritual para invocar la lluvia; posee una espiral que es una serpiente y se enrosca sobre sí misma formando un laberinto que termina en un agujero central. Esta serpiente muestra un movimiento que evoca la transformación, ya que el giro sobre sí mismo implica una parada el tiempo, pues no se avanza linealmente, sino que sobre sí mismo llama al mito cíclico de la creación. Como dijo Gaston Bachelard, hablando sobre las conchas y la formación de estas en analogía a la vida y al nacimiento de la vida:

“Es la formación y no la forma lo que es misterioso. Pero en el momento de tomar forma ¡qué decisión de por vida en la elección inicial, que consiste en saber si la concha se enrollará hacia la derecha o hacia la izquierda! ¿Qué no se ha dicho respecto a ese torbellino inicial? De hecho, la vida no comienza tanto lanzándose, como girando”⁶².

En esta vasija el movimiento de la serpiente de forma circular y en espiral es un mecanismo para la transformación del aire en lluvia, y se realiza como un acto de dejar pasar el aire por los agujeros creando una corriente espiral de transformación, metamorfoseándose en agua de lluvia. Bachelard habla del acto de batir como formador de vida. En esta vasija la formación de la lluvia aparece en un movimiento de batir el aire y condensarlo en un punto central de transformación. El cuenco ya posee una forma recogedora, que simboliza el recogimiento contenedor del alimento que transforma a su

vez, lo que es un elemento completamente femenino. El aire transciende en lluvia. Geoffrey Raringer, hablando de la simbología de la serpiente en la mitología africana, menciona que:

“La serpiente es esencialmente movimiento, el símbolo del movimiento fluido y de los manantiales de agua. [...] Esta sumergido en el agua que está debajo de le

⁶² BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 105.

tierra, viviendo en el océano y representa el poderoso movimiento incesante [...] La espiral y la forma de enrollarse sobre si misma de la serpiente, no son quietos sino que se mueven alrededor de la tierra y moviendo los cuerpos celestiales”⁶³.

El agua es un elemento que se asocia constantemente a los procesos vegetales, como procesos de renacimiento, de nacimiento y muerte; aparece en todas sus transformaciones, y la serpiente es parte de ese elemento transformador, de hecho, se transforma tantas veces que se dice que es inmortal⁶⁴: muda de piel varias veces y puede morderse la cola para formar un círculo que puede simbolizar el infinito. También su movimiento implica el movimiento del agua o las olas o el agua que rodea los objetos: Gimbutas lo descubre en los dibujos de unas vasijas de la civilización de los cucuteni en el IV a. C., al que denomina la “serpiente cósmica”, y lo material sería el huevo cósmico. Este hecho se describe en varias culturas —egipcia, babilonia, hindú y griega— con el mito de la creación del cosmos, que surgió a partir de este huevo cósmico creado por una serpiente o un pájaro⁶⁵. Uno de los mitos de la Grecia arcaica se inicia cinco mil años antes de que Anthenagoras reescribiera el mito de la creación que comenzaba así:

“Primero, solo había agua. Del agua emergió una serpiente cósmica con cabeza con cuernos. La serpiente (o el toro o el gigante) creó el huevo cósmico. Entonces el huevo se dividió en dos”⁶⁶.

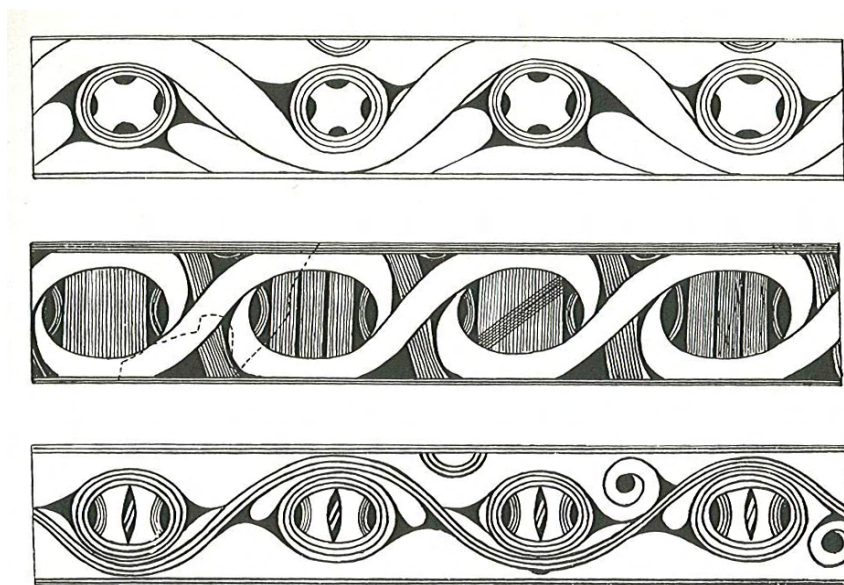


Figura 12. Composiciones en vasijas de serpiente cósmica y huevo cósmico. Cucuteni tardío, vasijas de Sipinsti, Ucrania. Mediados del siglo IV a.C. Lámina del libro de Gimbutas *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. Berkeley: University California Press, p 103.

⁶³ PARRINDER, G. *African mythology*, op. cit., p. 22.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ GIMBUTAS, M. *The gods and goddesses of Old Europe...*, op. cit., p. 102.

⁶⁶ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 22.

Se podría establecer la analogía de la serpiente con el agua primigenia contenedora y el huevo cósmico como la semilla del mundo. La semilla del mundo o semilla cósmica nace de una serpiente, una serpiente que representa un movimiento, que en principio es en espiral, enroscada sobre sí misma y ondulante creando montañas:

“Cuando la serpiente cargaba al creador a lo largo y ancho del mundo, las montañas aparecían cuando paraban”⁶⁷.

La serpiente envuelve todas las cosas, como el agua que sostiene al mundo. La serpiente cósmica imita al agua contenedora, tiene una relación directa con la creación; no es en sí misma la creadora de las cosas, sino que lleva al creador encima, que va creando. En la mitología africana y según Parrinder, “de su boca, haciendo la palabra de todo lo que es ahora”⁶⁸. La serpiente aparece en casi todos los mitos de creación: en el de *Yggdrasil* sería también la que sostiene el árbol cósmico, en el Génesis aparece como la que provoca el conocimiento prohibido; en realidad, la serpiente no es algo real, sino un movimiento creador.

El *huevo-semilla* cósmico es “partido en dos”, ese misterio ocurre, por ejemplo, en la mitología antigua europea que, según Gimbutas, considera la diosa serpiente y la diosa pájaro como lo mismo y las relaciona con el agua primordial, ya sea esta el agua que está por encima de las estrellas, ya la que se halla en más profundo de la tierra.

El intercambio de la diosa pájaro y la diosa serpiente está relacionado con el mito de la doble diosa, que algunas veces es una y ejerce su labor como tal, por ejemplo: Deméter, que a veces es la diosa madre de la tierra-semilla y otras se convierte en Perséfone, la diosa de la muerte y la fertilidad; el caso es que las dos son la misma y pueden ejercer dos funciones opuestas siendo la misma, y casi siempre están relacionadas con el misterio de la creación. Volviendo a las diosas serpiente y pájaro, en realidad, son las diosas del cielo y la tierra: una vuela y la otra reptar por las profundidades de la tierra, las dos son la unión del cielo y la tierra. Esto nos recuerda a Nut y Geb en Egipto, todos ellos conforman las fuerzas de la creación. Es decir, dos opuestos como el hombre y la mujer, fueron los creadores, pero eso ocurrió solo después del descubrimiento de la agricultura, pues como hemos mencionado, antes teníamos a la mujer o deidad femenina como única creadora, sin intervención del hombre o deidad masculina.

La diosa serpiente pájaro es la responsable del *movimiento creador* en la mitología de la vieja Europa, alrededor del 4000 a. C. y anteriormente. De ahí que el huevo sea la clave, y volviendo al huevo cósmico, es su relación con la división de la que hablamos con anterioridad sobre el misterio de la creación el que *cuando se divide es cuando se crea*; así está determinado por el Génesis en la creación del mundo, cuando Dios creador divide las aguas, divide el cielo de la tierra, ya que antes era todo una unidad. Esa unidad corresponde al concepto *huevo-semilla*, y que llaman *huevo cósmico* porque representa a gran escala la unidad cósmica que luego se divide, igual que la división celular.

⁶⁷ PARRINDER, G. *African mythology*, op. cit., p. 23.

⁶⁸ *Idem*.

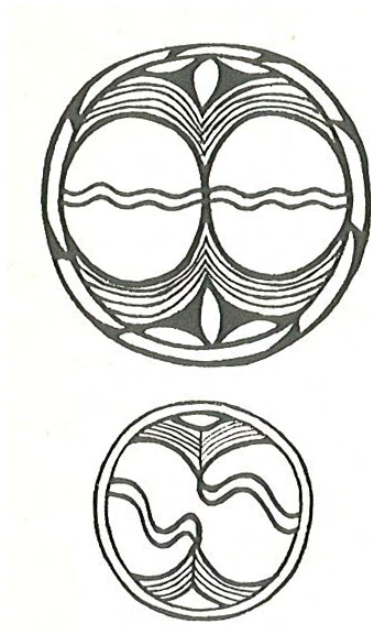


Figura 13. Serpiente ondulante atraviesa el doble huevo rodeado de agua que fluye a su alrededor. Pertenecer a composición pintada en platos de la civilización cucuteni tardío, Tomashevka, este de Ucrania, mitad del 4000 a. C.

Lo importante es la relación de la forma con el movimiento de la materia para poder crearse esta, y la forma de huevo que comprime en su estado abultado todas las formas del mundo, que están dobladas y contenidas en él. Como diría Steiner refiriéndose a las lecturas de su maestro Goethe:

“La semilla, es la máxima potencia de la creación, es en principio el contenedor de la memoria y empuje energético de lo ‘que va a ser’ de cómo va a ser la planta, hoja y flor, todo ello conjugado por el sol, las fases lunares y el agua, tierra que la contienen”⁶⁹.

“[...] después de la fecundación, la semilla ya mas determinada, atrae las savias para su crecimiento desde toda la planta y parece imprimirles la dirección principal hacia el folículo, de modo que sus casos se nutren, se dilatan y se hinchan, abultándose al máximo”⁷⁰.

Goethe describe la semilla abultada que es, en cierta forma, una analogía con el cuerpo femenino como contenedor de vida, siempre después de una fecundación; cuando el óvulo está más en crecimiento y formado, atrae toda las vitaminas, sangre y elementos para poder formarse correctamente, así como también hay dilatación y abultamiento en forma de curva, natural en todo el proceso. El óvulo fecundado es el contenedor de toda la información, energía y empuje de la creación, de lo que sería el resultado de otro ser humano, es decir, la semilla.

⁶⁹ VON GOETHE, J.W. y STEINER, R. *La Metamorfosis de las plantas*. Barcelona: Pau de Damasc, 2007, p. 20.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

Volviendo al cuenco de hacer llover, la artista Eva Lootz crea uno también, pero en este caso, crea un diálogo entre la espiral y el tiempo. Parece una máquina creadora de transferencia material a través del tiempo. La pieza baila entre un reloj de arena y un instrumento contenedor, que poseen en sí ya un *carácter elemental femenino* de contención y transmutador de materia.



Figura 14. Eva Lootz. *Alcazar Genil*. Hierro y arena de sílice, 80x 180 cm. Colección de arte contemporáneo de la Diputación de Granada.

En uno de sus textos, “Mujer que construye”, Lootz relata la visión de la escultura relacionada con la arquitectura y en cierta manera recabamos en una frase:

“[U]na vez que el arte ha abandonado la mimesis, la imitación del mundo, o dicho de otra manera, ha dejado la representación, se expande y penetra en todos los ámbitos de lo real, sin por ello disolverse en ellos”⁷¹.

Aunque esté hablando del arte como imitación del mundo que se “expande y penetra en los ámbitos del lo real, sin por ello disolverse en ellos” parece que está describiendo de una manera muy escultórica una situación. De hecho, parece la obra de arena que penetra por los agujeros delimita su realidad y transmuta hacia otros lugares de otra forma.

En la pieza aparecen dos lugares, uno es el negativo del otro, el opuesto, la materia —en este caso de arena de silicio— pasa de una realidad a otra, esta está limitada por unos agujeros de realidad determinados, que a su vez cambian completamente la forma, tanto que se convierten en el inverso. Parece que la obra *Alcázar Genil* se realizó en la Alhambra; los restos de la arena que permanecen en la parte superior de la pieza son el positivo de los vacíos que los agujeros forman, liberando la arena en el otro espacio. Los agujeros además conforman una espiral, igual que el cuenco de hacer llover, solo que en vez de aire convertido en lluvia por el colador, aparece la arena.

La función originaria de un colador es la de *separar*. Como analizaremos en el capítulo de “La mujer fruto”, el acto de separación es el de creación, la separación ocurre de la unidad, y normalmente se efectúa por el dios o la diosa creadora. En este caso, la función la cumple el colador, que posee esta forma contenedora de materia, y que facilita la caída por ella hasta transcender en otro estado, siempre conservando la esencia, pero saliendo de otra forma.

La parte negativa de arriba recuerda a los techos abovedados de la Alhambra, ya que la instalación se hizo en Granada, es un acto, como ella indica en el texto superior, de mimesis del espacio exterior, donde el interior y el exterior son los mismo.

La pieza de Lootz recuerda también a la figura del árbol cósmico invertido, parece que las raíces crecen hacia el cielo y la copa hacia la tierra. Es un espejo. Ese árbol cósmico que surge del agua primordial en la noche estrellada; lo que se ve en el cielo también se ve en la tierra. Recordemos a la diosa serpiente-pájaro, que poseía dos facultades siendo la misma, la de volar en el cielo y la de reptar por las aguas primordiales.

⁷¹ LOOTZ, E. “Mujer que construye”. Conferencia en el “V Encuentro en la Arquitectura”, Alcalá de Henares, 2001, p. 2.

II/4a. El objeto como campo extendido de la mente

Ese poder mágico que aparece a través de un ritual se extiende fuera del objeto-órgano sexual, hacia los campos creando estados creadores. Abramović habla de crear a través del erotismo, “se entra en contacto con la indestructible energía cósmica”⁷². Ese sería el principal mecanismo que, a través de las muestras de los órganos sexuales como objetos mágicos, su fuerza, digámoslo así, se extiende fuera de los límites del mismo objeto alcanzando la *energía cósmica*, pudiendo referirse a la energía creadora.

Rupert Sheldrake, analiza esas extensiones *extracorpóreas* a través de los *campos mórficos*⁷³, que consisten en los campos que hay entre los cuerpos pensantes: estos

pensamientos producen conocimiento, estos pensamientos compartidos son exteriores al cuerpo; esto lo llama la *mente extendida*. Sheldrake considera que los pensamientos y visiones no pertenecen a la región de la mente, sino que la mente extiende los pensamientos hacia fuera. Al principio se aplica la teoría de Kepler sobre la visión, donde el objeto observado entra a través del ojo por la luz, basado en el mecanismo del funcionamiento de la cámara oscura que se proyecta en el interior pero al revés, y crea una imagen “dentro del cerebro”; por ello se piensa que las imágenes están dentro de la mente.

Después aparece, la *teoría mecanicista de la naturaleza*⁷⁴ de Descartes, en la que se decía que la materia y la mente estaban completamente separadas, que todo el universo era inanimado o sin alma; solo se salvaba el espíritu que era inmaterial y se encontraba, por lo tanto, fuera del espacio. Ese era el espíritu de Dios, de los ángeles y de las mentes humanas, pero excluía a los animales y las plantas. Esta concepción dualista de la separación de mente y materia crea una separación espacial de la mente pensante y la materia.

El psicólogo Jean Piaget descubre que la mayoría de los escolares europeos asimilan este concepto a partir de los diez años. Antes, hasta los siete años, creen que el pensamiento está fuera de ellos o fuera de su mente, y es luego, cuando les enseñan que el pensamiento reside en la zona de la mente, cuando cambian de idea.

En realidad, el campo mórfico es similar al concepto de la nube: digamos que es una nube de información a la que todos nos podemos conectar y adquirir esa información o conocimiento. Los objetos ritualizados con unas ciertas intenciones *se impregnan* de esa información y la transmiten, funcionando como la semilla, que tiene en sí misma impregnada toda la información y al desarrollarse por fuera de sus límites, la transmite.

⁷² ABRAMOVIĆ, M.; VON FÜRSTENBERG, A. *Marina Abramović: Balkan epic, op. cit.*, p. 34.

⁷³ SHELDRAKE, R. *El séptimo sentido: la mente extendida*. La Herradura (Granada): Vesica Piscis, 2005.

⁷⁴ Llamada *filosofía mecánica* de Descartes.

Una característica del ser humano es que crea *instrumentos extracorpóreos*, que siguen siendo parte de sí mismo, son extensiones del cuerpo, se exceden los límites corporales para crear otras partes de sí mismo; este concepto facilita la explicación sobre la mujer como contenedora, que crea objetos que contienen.

Según Kechu Torres⁷⁵, también se adquiere mucha información en las excavaciones sobre los humanos a través de los objetos creados por ellos, donde se miden en los objetos varias líneas informativas: los referentes culturales, el contenido cosmológico e ideológico, y la capacidad para crear cosas. Es decir, que los objetos son parte de nosotros y no solo adquieren nuestra información, sino nuestra ideología, y hasta, podríamos decir, nuestro pensamiento. Desde un punto de vista artístico, el objeto o materia muestra el pensamiento del artista; desde el punto de vista de un paleontólogo, el objeto es una información ideológica y cultural del individuo que los creó.

Sheldrake, en cambio, habla de una *transferencia de pensamiento*⁷⁶, relacionándolo con las teorías freudianas de la *transferencia* y *contratransferencia* de pensamientos entre paciente y terapeuta, debido a la intensidad de los tratamientos. Estos conceptos son interesantes en cuanto a la transferencia de pensamiento que se alcanza en la elaboración de un objeto ritual en la que aparecen una intención sobre el objeto creado. Según Sheldrake, los freudianos definen la transferencia como “desplazamiento de sentimientos y actitudes aplicables a otras personas (generalmente los padres, hermanos la esposa, etc.) sobre el analista”⁷⁷.

Esta definición de transferencia de pensamientos se presenta interesante para estos asuntos, ya que refleja un cierto fenómeno de la utilización del sentimiento; en este caso, sobre el objeto, aunque más que el sentimiento, se refleja una emoción sobre el objeto que es recogida por este y luego transferida por él. El factor de la emoción o sentimiento no es el único, ya que hay una *intención consciente psicomágica* que acciona su poder protector o fertilizador. Sheldrake continúa hablando de la palabra *atención*, e “*intención*” viene de la raíz latina *tendere, extender*, como en “tensión”. “Atención” procede de *ad + tendere*, que significa literalmente “extender (la mente) hacia”. “Intención” viene de *in + tendere*, “extender la mente a”⁷⁸. Un objeto extendido que podemos relacionar con los objetos utilizados en los rituales de fertilidad es el de Lynda Benglis, que utiliza la simbología de los órganos sexuales de una manera diferente

⁷⁵ Paleontólogo e investigador de la UCM y Autónoma de Madrid, visita y conversación sobre el trasfondo social, cultural y objetual, de la transición de cazador recolector al comienzo de la agricultura.

⁷⁶ SHELDRAKE, R. *El séptimo sentido*, op. cit., p. 49.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁸ SHELDRAKE, R. *El séptimo sentido...*, op. cit., p. 28.



Figura 15. Lynda Benglis. Anuncio para la revista *Artforum*, vol. XIII, noviembre de 1974. La escultura de doble falo la titularía después: *Smile*.

Esta que vemos es la obra escultórica del falo titulada *Smile* que Benglis utilizó para posar para un anuncio en la revista *Artforum* en el año 1974, para autopromocionar su exposición en la Galería Paula Cooper. El objeto en cuestión que se utilizó fue el símbolo del *doble falo y la higa conectada* en uno de los lados, que los romanos utilizaban ya como objeto mágico de protección y fertilidad, pero que ella utiliza con otros fines más reivindicativos, ya que a finales de los sesenta se consideraba que los artistas masculinos eran favorecidos por las galerías y medios. Según Benglis, tenía que utilizar a través de los medios en formato de anuncio las imágenes escenificando su obra *Smile*, y así tener control de la imagen, ya que ella pagaba las costas de la publicidad, como la de la figura 15. Benglis con estas escenas denuncia el favoritismo al artista masculino ante las mujeres artistas del mundo artístico, con imágenes de escenas de carácter hermafrodita cargadas de un alto contenido erótico, muy a nivel de la temática mitológica de la androginia y del doble. La críticas fueron feroces, pero al final consiguió llamar la atención sobre aquellos

problemas. Lo importante sobre esta imagen reside en la simbología utilizada, que ya desde la época griega arcaica se relee de una manera completamente diferente, ya no son relevantes las semillas y los campos de cereales, ni siquiera la fertilidad, sino lo erótico y en este caso la utilización del objeto sexuado como un mecanismo de denuncia sobre el género.



Figura 16. Lynda Benglis. *Smile*, 1974. Molde de bronce. Tamaño 39,4 x 16,5 x 5,7 cm.

El doble falo se utilizaba en forma de colgante en la Antigüedad como protección, según Rolland, el falo-falo, donde de un pene central surgen a los dos extremos, dos glandes. Parece que tuvo poco éxito esta representación, en favor del triple o del doble con la higa en uno de sus extremos⁷⁹ como, por ejemplo, el triple falo, donde el brazo derecho es siempre el pene en erección y el izquierdo la higa o mano impúdica. Con este símbolo aparece la idea de la androginia otra vez donde se cubren los dos modelos de objeto mágico creador y protector, donde el factor doble cuantifica el efecto mágico de protección.

“Como símbolo de fertilidad se conservan distintas estatuas (y pinturas murales) de Príapo con un falo descomunal. Colocadas a la entrada —o en el centro— de jardines y huertos, protegían de este modo los cultivos, además de alejar a aves perniciosas y todo tipo de alimañas que pudieran dañar con su presencia o su acción el recinto hortícola. El falo fue venerado, además, como la

⁷⁹ ROLLAND, H. 1965. “Bromes antiques de haute Provence”, *XVIII Supplément á Gallia*, n.º 359, pp. 176-181.

personificación del dios Fascinus, cuyo culto era confiado a las Vestales romanas”⁸⁰.

Parece ser que había un efecto de fascinación ante al falo, de ahí la *fasci-num*, que hacía que el ojo solo mirara en falo y así evitaba el mal de ojo en lo que había “detrás”, es decir, la tierra, la casa, el animal o la persona que portaba el objeto o amuleto.⁸¹

Los sacerdotes utilizaban elementos femeninos, ropas, instrumentos e incluso comportamientos determinados, todo ello originado en la época en el que la diosa Madre era la todo poderosa autorregeneradora, y que se siguió repitiendo en algunos rituales posteriores, incluso conservando elementos como los sacerdotes y las sotanas de hoy en día⁸². Como también posteriormente aparecen los rituales de fertilidad de los campos cultivados que necesitan una cierta protección de la “mirada” malevolente o mal de ojo, así como el golpe fertilizador del falo (en las épocas griega y romana) son orquestados y llevados por esas mismas mujeres sacerdotisas; Briffault observa que en muchas situaciones las “funciones sacerdotales eran ejercidas exclusivamente por mujeres”⁸³. En este caso, se utilizaban falos gigantes para marcar estos actos fertilizadores y anti mal de ojo, que se producían a través de la mirada

“perniciosa que una persona puede ejercer sobre todo lo que le rodea sin recurrir a ninguna ceremonia ni fórmula mágica, a veces sin proponérselo o en contra, incluso, de su voluntad, lo que distingue como propio esta acción funesta, alejándola de otras artes mágicas como la *deutio*, *imprecatio*, magia, necromancia [...]”⁸⁴.

De ahí que fuera muy fácil esta acción sin voluntad aparente de mal de ojo hacia personas, casas⁸⁵ e incluso tierras, para ello se utilizaba el falo como amuleto en algunos casos, como símbolo de fertilidad, creación y protección.

Briffault, cita a los doctores Wilken y Krujit, las más altas autoridades de las costumbres rituales de Indonesia, que admiten:

“no existe ninguna diferencia psicológica entre la hechicera y la sacerdotisa, ya que las hechiceras y las sacerdotisas están exactamente en la misma condición de posesión espiritual, y el procedimiento mágico ritualmente observado en el culto público es idéntico a la práctica de la bruja individual o hechicera. La distinción entre las dos no es religiosa o psicológica, sino social y oficial”⁸⁶.

⁸⁰ PLINIO, NH XXVIII, 39.

⁸¹ DEL HOYO, J; VÁZQUEZ HOYS, A.M. “Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania”, *op. cit.*, p. 446.

⁸² BRIFFAULT, R. *Las madres*, *op. cit.*, p. 277.

⁸³ *Ibid.*, p. 274; sobre todo con las sacerdotisas de Deméter, las vestales, los rituales dionisiacos, en la religión egea y cretense; en Babilonia y Asiria se las denominaba “las madres”; aparecen también con los indios puebla y en un sinfín de otras civilizaciones.

⁸⁴ LAFAYE, G. “Fascinum, fascinus” en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, t. II, París, 1895, pp. 984-988.

⁸⁵ Se utilizaba a la entrada de las casas romanas, por ejemplo, la *tintinnabula*, un falo, simple o múltiple, del que cuelgan una serie de campanillas. Véase, DEL HOYO, J; VÁZQUEZ HOYS, A.M. “Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania”, *op. cit.*, p. 459. “Parece que el sonido metálico era especialmente efectivo para ahuyentar embrujos y toda clase de efectos perniciosos sobre el animal que los portaba” (Véanse: OVIDIO. *Fast.* V, 441 y TEÓCRITO. *Idilios* II, 36).

⁸⁶ BRIFFAULT, R. *Las madres*, *op. cit.*, p. 276.

Rosario López y Luis Unceta⁸⁷ estudian la situación de las brujas o hechiceras en la Antigüedad, especialmente en las épocas griega y romana. La definen como algo que estaba al margen de la religión, que era de carácter social estrictamente y ligada a la comunidad y no a la experiencia mística individual⁸⁸; aunque había sacerdotisas que trabajaban en los lugares de culto como los templos, donde se hacían rituales con toda clase de objetos de carácter mágico, era su carácter oficial y social lo que las diferenciaba de las hechiceras o brujas. De ahí que el carácter del objeto-mágico o amuleto adquiriera una dimensión importante en los rituales oficiales, un carácter de poder.

El poder estaba en el *objeto ritualizado*, igual que en las tradiciones tribales de todo el mundo, el hechicero o la hechicera era la persona que gestionaba los sucesos imprevistos de la naturaleza, las fuerzas del mal y del bien, los ancestros, los nacimientos, los ritos de paso y las muertes. El objeto, sin pasar por el ritual, no posee el mismo poder, sino que ha de ritualizarse; solo la fuerza que adquiere un pensamiento contrario (mal de ojo), aunque sea inintencionado y todas las maniobras que se realizan para evitarlo, le transmite poder. El objeto ritualizado funciona ya que hay un pensamiento o acción impregnado en él, y eso hace que funcione como protector de los campos, las personas, los animales, los negocios, el amor, la felicidad, la abundancia y sobre todo de la fertilidad.

En este caso hablamos del falo, el doble falo, y la higa o *Vésica Piscis*, se utilizaban por su carácter *apotropaico*⁸⁹ y por su función de *fertilidad*, ya que son órganos reproductores y su labor es la de crear. La higa, vulva o *Vésica Piscis*, se utilizaba más en el Paleolítico y parte del Neolítico, cuando la Diosa Madre era la que ejercía todos los actos creadores, ella sola, sin ninguna intervención masculina; todo salía de su gran matriz o vulva, que era la tierra fértil de la que salían los frutos, plantas y cereales para alimentar a todos los seres vivientes. Primero silvestres, que se autogeneraban, luego la tierra pasó a sembrarse, era abierta por el arado y sembrada.

II/4b. La vulva como semilla

En los principios de la historia la tierra era sagrada y femenina, se representaba por la Gran Diosa Madre omnipresente, porque les alimentaba con su abundancia de origen vegetal y animal que nacía de ella, les daba cobijo; era de donde se nacía y en donde se moría. La Diosa Madre de la naturaleza, como tal, se *regeneraba* ella misma sin la intermediación de una deidad masculina que fuera necesaria para su regeneración cíclica. Después, al aparecer la agricultura, comenzó a coger fuerza el carácter seminal del falo como *seminador* de campos y necesario para la consumación de la fertilidad en los campos ahora *plantados* y no silvestres. Pero hasta entonces la *vulva* o higa o *Vésica Piscis*, tenía gran importancia, ya que su *carácter seminal de origen* o huevo poseía un gran poder fertilizador que ayudaba a la fertilidad del hombre-mujer, y actuaba así como la *generadora-dadora de vida* en el planeta con la recolección silvestre de frutos, tubérculos,

⁸⁷ LÓPEZ GREGORIS, R. y UNCETA GÓMEZ, L. *Ideas de mujer facetas de lo femenino en la Antigüedad*. San Vicente del Raspeig: Centro de Estudios sobre la Mujer; Universidad de Alicante, 2011, p. 317.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁹ Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien.

semillas y la proliferación animal; más tarde representaría la fertilidad y los ritos sexuales para “activar” la fertilidad en los campos ya plantados. La *vulva semilla* era adorada como origen de todas las cosas, como principio creador y generador de la vida en el planeta.

“Un germen dentro del huevo o vulva puede nacer como planta con capullos o como un grano proyectado. La ideas de un huevo primordial o vulva también se expresa en escultura. La escultura de piedra arenosa de Lepenski Vir que data del 6000 a C tiene casi la forma de huevo o una vulva grabada en el centro”⁹⁰.

Efectivamente, y como Gimbutas indica, la vulva de Lepenski (Figura 19), es como “un grano proyectado” o huevo primordial, muy similar a la idea de lo germinal o semilla, que en realidad es la contención absoluta y comprimida de toda la información del ser que va a nacer, ya sea planta o, en el caso del humano, el óvulo fecundado. La contención de la memoria en un reducido espacio invita a la expansión y el crecimiento. La semilla es en realidad la expresión máxima de la unidad, que luego, al empezar a crecer de su propia forma, provoca la configuración en sí misma de nuevas formas crecientes y a su vez en otras, con un ritmo rizomático. Como hemos mencionado con anterioridad, Dios es la expresión de esa unidad y su acción es la de separar unas cosas de otras, como el mar de las montañas; de ahí el estado primigenio o primevo de la idea de Dios es el que separa desde la unidad, como sería una célula que se divide, eso sería la *creación*.

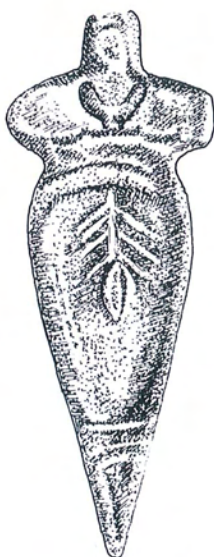
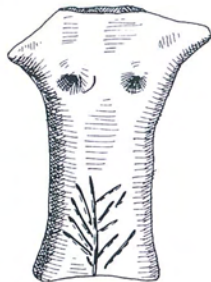


Figura 17. La de arriba es una figurilla de terracota de Vinca temprano. Jela, Yugoslavia, 5200 a. C.

Figura 18. La de abajo es una figurilla de placa de hueso de la Italia neolítica. Cueva Gaban, cerca de Trento. Altura de 5 cm.

⁹⁰ GIMBUTAS, M. *The gods and goddesses of Old Europe...*, op. cit., p. 102.

La vulva aparece en las cuevas de hace treinta mil años representando a la Diosa⁹¹ y más tarde, en el 6000 a. C., aparece con ramificaciones germinadas de vegetales, que emergen de la vulva misma, y muestran ese carácter vegetal creador femenino como el origen de los procesos vegetales que acontecen a lo largo de la historia, una unión cuerpo-vegetal que se representa una y otra vez, sin importar la cultura ni el tiempo. Es una imagen atemporal que ha ido perviviendo y renaciendo desde la Prehistoria hasta nuestros tiempos. Es un símbolo del cuerpo femenino como origen de lo vegetal. Forma parte de nuestro inconsciente colectivo y genera todo un despliegue en el imaginario simbólico de las civilizaciones como algo reconocido, utilizado como dinamizador de la fertilidad —la corporal, al principio, y como activador de la germinación de los campos compartiéndolo con la figura del falo seminal, después—. Al aparecer, la figura del falo como activador de los campos es en la *unión carnal del matrimonio sagrado*, en la que se refleja la regeneración de la naturaleza y ya no tanto la vulva como el solo origen del todo. Aunque la vulva no deja de ser de carácter sagrado terrenal, ya que representa a la Diosa Madre que luego se encarnaría en la Virgen María⁹².

“Hasta el presente siglo, las mujeres campesinas de distintos países exponían sus genitales al lino que estaba creciendo y pedían: ‘por favor, crece hasta la altura en que ahora están mis genitales’”⁹³.

La vulva es sagrada y así lo indican los poemas de la diosa Inanna de la fertilidad cuando describe de una manera sensual la *vulva-semilla-vegetal*, poemas eróticos sagrados que servían para llamar a la fertilidad y los buenos augurios, celebrando la unión carnal del matrimonio entre la diosa y el dios, donde ella es madre y novia, incluso a veces hermana⁹⁴. Pensemos que es la unión carnal, el acto iniciador y ritual, el que empujaba esa acción mágica fertilizadora de lo que les rodeaban, ya fueran personas, animales o campos.

Me bañé para el toro salvaje,
me bañé para el pastor Dumuzi,
Perfumé mis costados con ungüento
Recubrí mi boda de ámbar de dulce olor,
Pinté mis ojos con kohl.
El modeló mis costados con sus hermosas manos,
El pastor Dumuzi llenó mi seno de crema y miel,
Acarició mi vello púbico, regó mi vientre.

⁹¹ Del Auriñaciense, en la cueva de Banchard, Castelmérle, Dordoña.

⁹² Explicaremos el proceso de sincretismo de la figura de la Gran Diosa Madre en la Virgen María, más adelante, a través de los siguientes capítulos.

⁹³ FRANTZ, M. *Problems of the feminine in Fairytales*, op. cit., p. 38.

⁹⁴ En las mitologías sumerias y egipcias aparece la figura de la Gran Diosa que es madre, hermana y novia a la vez, y que mantiene relaciones carnales con la figura del futuro rey, ya sea pastor como Dumuzi o su hijo o su hermano en el devenir de convertirse en rey o dios.

Puso sus manos en mi sagrada vulva, suavizó mi barca negra con crema, aceleró mi barca estrecha con leche,

Me acarició en la cama."⁹⁵

La intención de estos poemas sería la de la activación de las semillas, a través de escenas sexuales y a través de la estimulación de la vulva sagrada; dado el efecto creador que posee la vulva, estas semillas, tanto las vegetales como las humanas, procedían a su desarrollo y estaban protegidas. Ella, Inanna, es la Gran Diosa de la fertilidad y Dumuzi es un pastor, e Inanna representa una figura de fuerza creadora que domina al resto de los dioses, ya sea en el amor o en la guerra. Ella posee a los semidioses y dioses con gran asiduidad, se le conocen muchos amantes, y su unión es siempre sagrada.

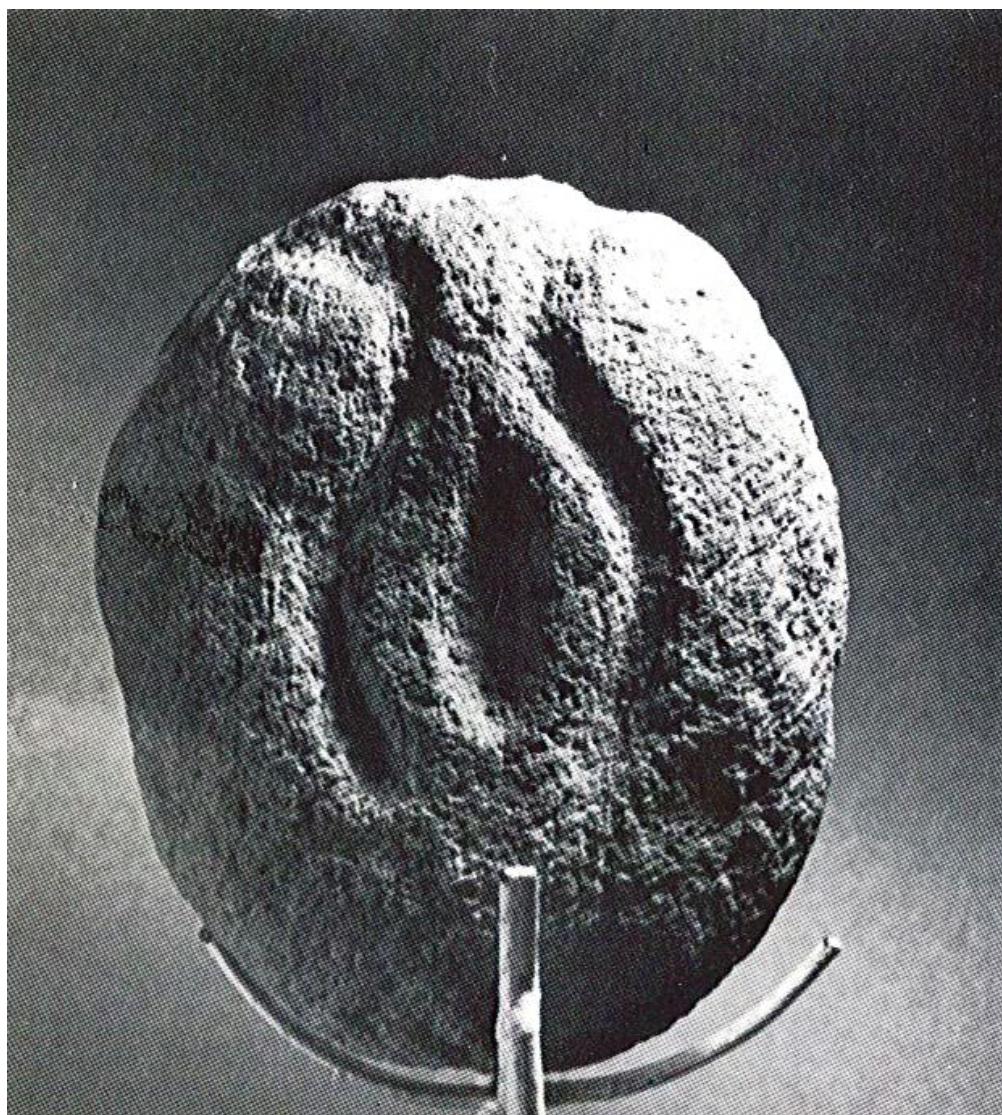


Figura 19. Vulva de piedra en forma de huevo, encontrado en Lepenski, Vir en el norte de Yugoslavia, siglo VI a. C. Libro de Gimbutas, *The Gods and Goddesses of old Europe*.

⁹⁵ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, S.N. y ROGERS, D. *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Sumer*. Nueva York: Harper & Row, 1983 (Spotswood Collection), p. 44.

Aquí vemos una figura de vulva del Paleolítico que represente a la Diosa Madre de donde salen todas las cosas, posee el *carácter elemental femenino*, que Neumann divide en términos funcionales: *positivo*, que consiste en contener, proteger, alimentar procurar calor, dar vida y *negativo*, que sería el de expulsar, despojar e incluso dar muerte.

Este símbolo tan esencial como estructural del imaginario de las sociedades primitivas es el símbolo de la creación material, que se autogenera y es cíclico, así como es asimilado, comparado y se le hace responsable del funcionamiento de la tierra, de sus frutos, cereales silvestres, animales, fertilidad de las mujeres, hombres y el funcionamiento de la naturaleza en general, tanto las inclemencias del tiempo como las catástrofes naturales y de donde nace el universo, es decir, el origen cósmico de todas las cosas.

A través de la vulva alcanzaba de una manera comparativa con la dinámica de la naturaleza cíclica, la alimentación, los nacimientos y las muertes, la comprensión del misterio de la creación, y no es casual que los cultos posteriores de fertilidad se rigieran por mujeres, ya fueran sacerdotisas, vestales, las bacantes, prostitutas sagradas o hechiceras, tanto como conocedoras de los misterios de la creación.

El carácter elemental femenino positivo y negativo es modelo equivalente a la vida y la muerte, donde los opuestos hacen que haya un modelo energético o de funcionamiento cíclico e infinito de regeneración, análogo al funcionamiento del cosmos. En relación a la vulva como símbolo cíclico, de origen, calor de hogar, nutricio, y su *carácter elemental femenino* de creación, Simone Zimmermann⁹⁶ comenta:

“Para los mediterráneos, pan, aceite y vino, representan la esencia de esta mesa cotidiana que es altar, luz, calor, alimento, comunidad, comunión [...] Comer los productos de la tierra significaba participar de su condición divina, de su cíclico renacer, compartir la divinidad alimentaria era un acto sagrado que unía a los comensales en el seno del hogar, en ese ‘corazón de lo real a partir de lo que se podía fundar el mundo’⁹⁷ donde los productos básicos, fuente primordial de *religio*, establecían un vínculo permanente entre los vivos, los dioses y los muertos”⁹⁸.

El alimento es entonces sagrado y posee las mismas cualidades que la función sagrada del carácter elemental femenino desde el Paleolítico hasta las civilizaciones mediterráneas, luego el símbolo de la vulva estaba íntimamente relacionado con la figura de la Madre Tierra, dadora y nutridora, que es una figura sagrada y que se sincretiza mas tarde en diferentes diosas Madre de los “alimentos de semilla o secos”.

⁹⁶ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods...*, op. cit., pp. 28-29.

⁹⁷ BERGER, J. *Páginas de la herida*, Madrid: Visor, 1996, p. 35.

⁹⁸ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods...*, op. cit., p. 28-29.

II/4 c. La doble diosa: semilla-fruto

Las diosas de doble cabeza se encuentran sobre todo en el Paleolítico y Neolítico como las diosas pájaro de doble cabeza, poseedoras del huevo cósmico, que luego sincretizan en diosas de doble cabeza ligadas a la transformación a través de los vegetales como los silvestres frutales y los plantados, como los cereales.

“Veneraron, tal como hicieron sus ancestros y sus sucesores, a esa divinidad del cereal, madre e hija, semilla y fruto, llamada la *Doble Diosa*⁹⁹ en Creta, Deméter-Perséfone en el mundo griego, Ceres-Proserpina en el romano, recreando todos ellos la metáfora del grano para explicar el misterio de la vida, la muerte y la trascendencia”¹⁰⁰

La doble diosa es una muestra simbólica de los diferentes aspectos de la misma diosa, aunque sean completamente diferentes o, incluso, opuestos. La doble diosa se sincretiza después en la diosa de los cereales Deméter y su hija, la diosa Perséfone de los muertos; así, se produce una relación de dobles y opuestos, que se dinamizan la una a la otra vertiendo sus efectos de fertilidad y de no fertilidad-muerte sobre la faz de la tierra. Las diosas de doble cabeza representan las dos caras de una misma diosa de la fertilidad, donde una es terrible-mortal-yerma y la otra es generadora-fértil.

Deméter, por ejemplo, es la madre que llora cuando su hija está en el Hades y por consecuencia la tierra no produce alimentos ni abundancia; a los seis meses, cuando Perséfone sube a la tierra, entonces la fertilidad de los campos se activa, todo nace, todo fluye, los ríos, los trigos, el sol, las flores y los frutos, los insectos y los animales se procrean, ya que gracias a ella su madre, al cambiar de estado emocional, cambia su aspecto de terribilidad, muerte y desolación a su opuesto fértil y abundante.

Es importante ver aquí la relación emocional con la fertilidad y la nutrición que es, según Neumann, parte del misterio del carácter elemental femenino de la transformación. La tierra produce un estado de transformación dependiendo de las emociones femeninas de las diosas del inframundo y de la tierra.

Según Mircea Eliade, Deméter con Zeus en el cielo olímpico se une a Perséfone, la del subsuelo, sucediendo la llamada “sagrada reconciliación”¹⁰¹, donde la comunicación con las fuerzas ctónicas para conectarse con la fertilidad produce permanentes ciclos de renacimiento. Deméter representa la semilla y Perséfone, el fruto.

Por ello, Deméter pertenece más a la agricultura y Perséfone pertenece a lo silvestre. Wasson indica que había ritos dionisiacos relacionados con la fertilidad que implican un *raptó*, es decir, una *separación* de una unidad, que en este caso sería *madre-hija*; esto activa el proceso de fertilización porque significa la separación que hay del estado *seminal* al *maduro*, que es todo el proceso de transformación que ocurre a través de la mujer árbol.

⁹⁹ El concepto de lo doble, arriba y abajo, la vida y la muerte, la unión sagrada carnal de dos, la copa y la raíz del árbol, etc., es fundamental para comprender el doble proceso de la transformación entre dos estados opuestos, que genera un movimiento esencial de vida y evolución, y que está muy ligado a la transformación espiritual.

¹⁰⁰ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods...*, op. cit., p. 28.

¹⁰¹ ELIADE, M. *Historia de las creencias y las ideas religiosas...*, op. cit., p. 209.



Figura 20. Diosa pájaro de doble cabeza. Campamento Vinca, siglo V a. C.

Este proceso se representa por Deméter y Perséfone, esta última, la diosa del submundo, de la muerte y de los frutos que maduran caídos en la tierra, como las uvas que hacen una bebida *intoxicante-transformante* llamada vino, o los hongos que nacen pegados a la tierra y que se nutren de los sueños y la inconsciencia del inframundo, o de la granada que posee mil pepitas que representan la fertilidad y la madurez.

Mircea Eliade lo llama *misterio menor*, y Wasson lo describe como “el tema dionisiaco del rapto ilegal de Perséfone a través de la muerte mientras estaba recolectando *flores intoxicantes silvestres* no cultivadas”¹⁰²; esta situación arroja una nueva visión sobre un proceso vegetal, descubierto por Wasson, en el que indica que puede ser que Perséfone, fuera “raptada por la intoxicación de las hierbas” para ser llevada por un viaje a través de la muerte y de la que es capaz de salir, es decir, que renace.

¹⁰² WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone: los enteógenos y los orígenes de la religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 209.

Esto sucede solo por mediación de su *madre-semilla*, Deméter, sin quien Perséfone, la *hija-fruto*, no sería capaz de salir. Esta situación nos lleva a la figura de Ariadna como la que conoce la entrada y la salida del laberinto, un laberinto que no tiene salida en un principio, pero del que luego Perseo, gracias a la *mediación* de una mujer, puede salir victorioso después de matar al Minotauro, que en muchas civilizaciones representa al dios del inframundo o demonio o Hades.

Perseo se transforma gracias a Ariadna, que representa un laberinto que es la espiral representada en el tronco del árbol donde entra Perseo. Ariadna conoce la entrada y la salida del *tronco-laberinto-sub terram*. Representa un camino a la transformación, ya que tanto Perséfone como Perseo se transforman después de la experiencia o camino a través de la muerte.

Debemos también recordar que Perséfone es raptada por Hades a través de un agujero en la tierra, una entrada que ella atraviesa hacia el inframundo, el agujero en la tierra puede ser la vulva de la Gran Madre, puede ser una representación del acto carnal de la hija-fruto cayendo a la tierra para renovarse al salir. En referencia a este comentario Wasson llama la atención sobre la relación sexual ilícita y la utilización de una planta silvestre:

“La utilización de la menta en la poción eleusina tenía un simbolismo análogo con respecto de este tema evolutivo, pues la fragante hierba tenía connotaciones de sexualidad ilícita; la hierba silvestre, por consiguiente, se machacaba y trituraba apropiadamente para la bebida de cebada, la cual significaba la transición de Perséfone desde el estéril concubinato hasta la categoría de esposa que mediaba entre el dominio ctónico de Hades y el Olímpico de Deméter”¹⁰³.

No solo es el matrimonio sagrado en donde se unen el cielo y la tierra un actividad característica del árbol que une el cielo y la tierra, sino también la sexualidad ilícita del principio es lo que se llama *hierosgamos*, como diría Wasson: “Esta unión de la casa de los Olímpicos con la del mundo subterráneo a través del matrimonio de Perséfone es otro paradigma evolutivo”¹⁰⁴.

Transformación del doble

Diosa Deméter madre semilla cielo consciencia agricultura nutricio vida

vida-----transformación ----- muerte

Diosa Perséfone hija fruto subsuelo inconsciencia silvestre tóxico muerte

¹⁰³ WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone*, op. cit., p. 208.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 207.

La doble diosa es la misma, pero dividida ya que en el acto de dividir la unidad está la creación de la materia, es un acto de una fuerza mayor o dios/a que nos ayuda a comprender la importancia de los ciclos en la dinámica de la vida en la tierra que está en constante creación. El acto de intentar unir los opuestos se ha realizado en la alquimia, de ahí el concepto de *conjunctio*, en el que aparece esta unión alquímica de materiales opuestos y duales creando vida entre sí.

La doble diosa es la relación entre la *oscuridad*: raíz, submundo e inconsciente con la salida al *sol*: crecimiento, flor, vida, es decir, que hay una diosa del submundo: *Perséfone* y otra, *Deméter*, de la tierra fertilidad trigo y semilla. Una funciona en relación a la otra y son opuestas, es decir, que una está arriba y la otra, abajo. De este modo funcionan como un espejo. En las familias, parejas etc., unos son el espejo de los otros, y crean un diálogo continuo e intercambiable. Por eso se traslada el concepto de doble o espejo (muy ligado a la espiral) a la pareja o *hierosgamos*.

Las emociones y, por tanto, el amor, el sexo y la abundancia van de la mano; por ello, más adelante cuando se descubre la agricultura, en la fertilidad de los campos, las influencias de las *diosas dobles* continúan, pero se añade la unión carnal sexual del *matrimonio sagrado* como mediación en la fertilidad de los campos agrícolas. Uno de los representantes del matrimonio sagrado sería el de Dionisos y Ariadna, que representan la unión que está fuera del tiempo-espacio. El nacimiento de su amor es para toda la eternidad¹⁰⁵.

La función del mito de Dionisos y Ariadna es claro: dar a la institución de matrimonio (algo que hasta el siglo IV se hacía por acuerdo paterno) un contrapunto necesario de calor humano y de seducción amorosa. La estabilidad de la pareja no estará fundada solamente en la estabilidad financiera y de convenciones familiares, sino sobre su amor recíproco basado en el cariño e indulgencia hacia los gestos en la vida cotidiana.

Este amor conyugal se nutre del placer carnal y sobre todo de la atención hacia el deseo del otro: la voluntad de olvidarse de él mismo y favorecer la doble corriente de la unión de los sentidos y la comunión de las almas. El ejemplo de la festividad dionisiaca del matrimonio sagrado y de la unión carnal está ligado a la fertilidad de la primavera y a la producción del vino, que era sagrado, como lo era el cereal, sustento esencial y transformador de las culturas europeas y de Oriente Medio.

“Frotarse el ombligo o el estómago desnudos contra un menhir (piedra erguida) y, especialmente, contra una proyección, una protuberancia redondeada o una desigualdad del mismo, aseguraba el matrimonio y la fecundidad, propiciando el parto sin complicaciones; dicha protuberancia redondeada e, incluso, una desigualdad de un menhir era considerada como el punto donde la energía divina se concentraba-en otras palabras, un ófalos”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ VATIN, C. *Ariane et Dionysos: un mythe de l'amour conjugal*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁶ SÉBILLOT, P.; MCGUIRE, J.D. “The Worship of Stones in France”, *Ameranth American Anthropologist*, vol. 4, n.º 1, 1902.



Figura 21. Figura hitita de arcilla que representa a la pareja primordial divina surgiendo del círculo del cosmos. Tercer milenio a. C.

Esta figura hitita del tercer milenio a. C. es el símbolo de la unión del hombre y la mujer naciendo de la creación o círculo cósmico, pero a la vez representa la figura de la doble diosa, ya que si nos fijamos se puede observar la vulva en la parte de abajo de la unión cósmica. En la parte circular vemos dos triángulos encontrados que se unen en las puntas, el de abajo posee la vulva femenina y el de arriba apunta hacia él, rodeado por símbolos redondos dotando de un movimiento circular a toda la acción del nacimiento o creación. Podría ser también que en la unión de lo masculino y femenino se encuentre la creación. Es un poderoso símbolo, que seguramente mostraba el *hieros gamos* o matrimonio sagrado, como el de la diosa Inanna y Dumuzi, que a través de un

poemario se muestra el amor y el deseo carnal de la pareja, en el entorno del lenguaje sensual *corpóreo-vegetal* y de los alimentos sagrados, culminando en la unión cósmica.

Dumuzi:

Hermana mía, quisiera ir contigo a mi jardín.

Inanna, quisiera ir contigo a mi jardín.

Quisiera ir contigo a mi pomar- Quisiera ir contigo a mi manzano.

Allí la dulce semilla cubierta de miel quisiera plantar.

Inanna:

Me llevó a su jardín.

Mi hermano, Dumuzi, me llevó a su jardín. Paseé con él entre los árboles caídos, junto a un manzano me arrodillé como es debido.

Ante mi hermano que cantando venía,

Que ante mi se alzó entre las hojas de los chopos, que a mi vino en el calor del medio día, ante mi señor Dumuzi.

Hice manar plantas ante él,

Puse grano ante él,

Hice manar grano ante él.

Hice manar grano de mi vientre"¹⁰⁷

Dumuzi:

¡Oh, señora, tu pecho es tu campo!

Inanna, ti pecho es tu campo.

De tu campo ancho plantas manan.

De tu campo ancho grano mana.

El agua brota desde las alturas para tu siervo.

El pan brota desde las alturas para tu siervo.

Viértelo para mi, Innana.

Beberé todo lo que ofrezcas.

Inanna:

Novio, caro a mi corazón,

Grata es tu belleza, dulce como la miel,

León caro a mi corazón,

Grata es tu belleza dulce como la miel.

Me has cautivado; déjame, temblorosa estar ante ti.

Novio deseo que me lleves a la alcoba,

Me has cautivado; déjame, temblorosa estar de pie ante ti.

León, deseo que me lleves a la alcoba,

Novio, déjame acariciarte,

mi preciosa caricia es más sabrosa que la miel,

en la alcoba llena de miel,

gocemos de tu grata belleza,

león, déjame acariciarte,

mi preciosa caricia es más sabrosa que la miel.¹⁰⁸

¹⁰⁷ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, S.N. y ROGERS, D. *Inanna, queen of heaven and earth...*, op. cit., p. 40.

Según Cashford y Baring, este poemario es parte de la cultura recogida después del Cantar de los Cantares en el que también se muestra el amor del matrimonio sagrado a través de palabras que incitan a la fertilidad tierra-cuerpo, mediante descripciones de los sensuales *procesos corpóreo-vegetales*, donde durante todo el ritual es la diosa o la sacerdotisa quien toma la iniciativa.

Esta relación del *hierosgamos*, donde se produce la unión sagrada del hombre y la mujer representados normalmente a través de las deidades femenina y masculina también aparece en el Cantar de los Cantares del rey Salomón, en el que se describe la relación amorosa y carnal a través del lenguaje vegetal de los frutos, la miel, las flores y los animales en un jardín interior, de un joven pastor y una sulamita.

Este relato que forma parte de la Biblia, en los Libros de Eclesiastés e Isaías, es adoptado por la religión cristiana, ya que aparece en la Biblia hebrea y antes de ello, se dice, que es de origen mesopotámico, ya que se asocia a la diosa Ishtar y el pastor Tammuz, que a la vez es el dios de la fertilidad. También se recita en las oraciones dedicadas al culto de María Magdalena y, según Karen King¹⁰⁹, se lo relaciona con Jesús, que también era pastor.

Es conveniente recalcar que la figura de la joven mujer sulamita, que encarna todo lo joven y fértil, es representada como una joven morena de tez oscura y que parece luego sincretizar en la diosa Ishtar, en la diosa Isis negra, en Diana de Éfeso, más tarde en las vírgenes negras que se dan culto en cuevas y sótanos de las más importantes iglesias y catedrales de Francia, como Chartres, Rocamadour, Saintes Maries de la Mer y la catedral de Rouen. También se la simboliza como María Magdalena.

Lo importante es que sepamos que la figura de la virgen negra, que normalmente se representa de una manera hierática en madera de color negro, viene representada a través de los siglos como la diosa negra Isíaca, que rige el submundo; por eso se la coloca debajo de la tierra, ya que Isis, Ishtar e Inanna son las diosas que conocen la entrada y la salida del mundo de los muertos, saben dar y quitar la vida y representan la fertilidad, la renovación y, sobre todo, la transformación, a través de lo nutricional, las plantas silvestres, los hongos y lo sexual.

¹⁰⁸ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, S.N. y ROGERS, D. *Inanna, queen of heaven and earth...*, op. cit., p. 286.

¹⁰⁹ KING, K.L. *The Gospel of Mary of Magdala: Jesus and the first woman apostle*. Santa Rosa (California): Polebridge Press, 2003.



Figura 22. Lecho nupcial con pareja abrazada. Placa de arcilla, 2000 a. C. Lámina del libro de Cashford y Baring, *El mito de la Diosa*.

II/5. Las diosas de los cereales

La Madre Tierra¹¹⁰ en un principio era la madre que recogía en su seno y de la que nacía todo en el mundo; era representada por la diosa Gea, que era la diosa originaria y contenedora. Emergía de la tierra con el niño en sus brazos en el *nacimiento de Erictonio* y en otras imágenes, emergía de la tierra con las semillas en una mano y unos cereales en la otra; parece ser que la Tierra Madre se sincretiza a partir de que nace la agricultura emergiendo de la tierra, en Ceres o Deméter, como diosas de los cereales y de la transformación a través de lo nutricional.



Figura 23. Diosa surgiendo de la tierra. 1500 a. C. Tisbe, Beocia, Creta. **

La materia es percibida e interpretada en el mundo femenino como experiencia emocional; la mujer descubrió la agricultura mediante la observación de la transformación de la naturaleza y ella ya entiende de por sí su cuerpo que se transforma constantemente —con los ciclos menstruales, los embarazos, las hormonas que hinchan y deshinchán, el crecimiento del pecho, el flujo—, pues hay un sinfín de cambios ya solo en su cuerpo, con el que la mujer debe fluctuar y aprender a vivir, así como la comprensión de su asociación inmediata con los ciclos lunares y los ciclos vegetales. El cuerpo de la mujer fluctúa desde tiempos ancestrales con el cuerpo cósmico y el vegetal, acompasando los estados físicos y mentales-emocionales del cuerpo con las formas e incluso las funciones como las de reproducción, nutrición y renovación.

“La Luna era el símbolo de las fuerzas misteriosas que radican en la Tierra y en sus organismos, y la vía mágica para el dominio de los ciclos agrícolas y de la fertilidad en general; además les parecía vinculada a los sueños, tenidos por actividad nocturna de conversación lunar. [...] La vida era entonces, regida por conceptos lunares y por lo mismo, femeninos. El calendario era lunar. Especial significación tenían las serpientes y otros animales fríos como las noches de

¹¹⁰ La Madre Tierra o Gran Madre se detallará en el capítulo “La mujer raíz”.

luna, pues todo ello evocaba el tremendo misterio de la creación, desarrollo y destrucción de la vida; tal cosa era expresada por la idea de la Diosa madre"¹¹¹.

Al principio las gramíneas eran recolectadas por las mujeres en el Neolítico cuando aún se cazaba, ya que los cereales silvestres no eran un alimento anual sino que duraban aproximadamente medio año. Al cabo del tiempo y dependiendo de las zonas se fueron habituando a los ciclos de la agricultura, determinados por las temperaturas y suelos, lluvias, formas de regar y los ciclos lunares. La naturaleza cíclica del crecimiento de las plantas se relacionaba, cómo no, con los ciclos menstruales de las mujeres, que también eran lunares, por ello aparecieron las primeras diosas lunares ya en el 22000 a. C.; ya dominaban el concepto de la diosa o Gran Madre fertilizadora de la tierra y que además era gobernada por el astro lunar.

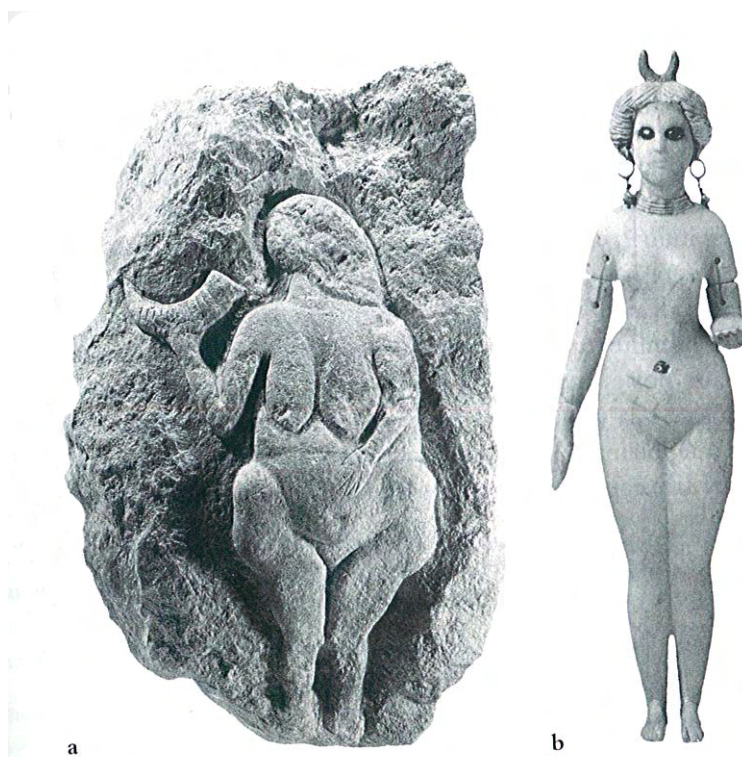


Figura 24. a) La diosa de Laussel, 22000-18000 a.C. Dordoña, Francia. Bajo relieve en roca de 43 cm. b) La diosa Astarté con la luna sobre su cabeza. Babilonia, siglo II a. C.

La Luna estaba relacionada con los ciclos menstruales, los ritmos fértiles de la tierra y las plantas, las migraciones de los animales y la deidad más importante que estaba relacionada con la *nutrición como elemento transformador*. Era la *Diosa Madre* y más tarde la *diosa de los cereales* para terminar en la deidad madre que representa la Virgen María como asociación y asimilación del concepto madre-luna-fertilidad.

¹¹¹ GRIMBERG, C. *Historia Universal Daimon*. vol. 4: *La Edad Media: el choque de dos mundos: Oriente y Occidente*. Madrid: Daimon, 1966, p. 21.

La nutrición es una herramienta fundamental para el desarrollo físico y mental del individuo. En los comienzos del Mesolítico la agricultura, sobre todo del cereal, ya formaba parte de alimento axial de la dieta de aquel tiempo; hay una transición en la dieta y hábitos alimenticios que marca en sobre manera la cultura y visión de los individuos de la época, donde se pasa del régimen de la carne, huesos, tubérculos, frutos recolectados, así como de las semillas estacionales, a una ingesta mayor de alimentos de gramíneas, ya sean cereales en Europa y Oriente central, ya arroz como en China; también se cultivaban las lentejas y se alimentaban de la carne y productos lácteos de los animales domésticos como la vaca¹¹² y la cabra.

Según Marshank¹¹³, la teoría general del desarrollo de la civilización, es de hecho que el ciclo lunar era analizado, memorizado, y usado para usos prácticos quince mil años antes del descubrimiento de la agricultura; por ello, para Eliade había un rol considerable en cuanto a “la utilización del símbolo de la luna en la mitología arcaica en la que la mujer, el agua, la vegetación, la serpiente, la fertilidad, muerte y renacimiento eran los temas a los que se les relacionaba”¹¹⁴. De hecho, la civilización salió de la agricultura; no es difícil fijarse en Sumeria o Babilonia con las diosas Ishtar o Inanna que eran entre otras muchas las diosas del trigo, la fertilidad, el sexo y la resurrección o la muerte.

La experiencia y rápida adaptación a estos cambios hacen que sea la candidata perfecta al reconocimiento de su alrededor; la naturaleza fluctuante es ya en sí su aliada, con la que aprende a sobrevivir germinando las semillas y haciendo de ellas bajo el conocimiento y observación de las estaciones, las lunas en todos sus estadios y las estaciones que sea posible su crecimiento. ¿No es la mujer la que parece comprender y absorber con una pasmosa naturalidad los secretos del crecimiento? No solo del reino vegetal, sino de sus propios hijos. ¿No es la mujer la que aprende desde *su interior* a entender el exterior? ¿No es lo mismo? También se la corporeiza o identifica con la semilla en sí; según Robert Briffault, en la India antigua se menciona a la mujer en las ceremonias de matrimonio como el “campo de semillas” y al novio se le dice: “siembra tu semilla”¹¹⁵.

La experiencia física del conocimiento hace que interioricemos este conocimiento ancestral del crecimiento y de la comprensión del mundo, y nos hace las candidatas perfectas para entender la materia. En cada material se esconde un secreto, es el secreto del cosmos, es un microcosmos que repite el cosmos. Bachelard lo explica bien en uno de sus escritos sobre la imaginación y la materia:

“Una imaginación que alimente la causa formal y una imaginación que alimente la causa material [...] Es necesario que la causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Pero además de conoce.”¹¹⁶

¹¹² UCKO, P. J. y DIMBLEBY, G. W. *The domestication and exploitation of plants and animals*, op. cit., p. 549.

¹¹³ MARSHBANK, A. *The Meander as System*

¹¹⁴ ELIADE, M. y TRASK, W. R. *History of religious ideas...*, op. cit., p. 23.

¹¹⁵ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 365.

¹¹⁶ BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 7.

“las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen, imágenes directas de la materia. La vista las nombra, pero la mano las conoce.”¹¹⁷

Aunque Bachelard hable de *la imaginación* como causa material y formal, es la causa sentimental la que empuja al alumbramiento de la obra. El Excullet es una de las obras maestras iconográficas de los manuscritos iluminados en Pulla (sur de Italia) del siglo XI donde confluían influencias bizantinas, musulmanas, romanas, normandas y germánicas. Es un canto litúrgico del diacono durante la vigilia de Pascua (relacionado con la época de la celebración en la Catedral de Chartres). Aparece una lámina de la Diosa Madre venida de la tradición pagana cristianizada, con una laya en la cabeza, personifica a la tierra rodeada de animales, de árboles y flores, con un vestido amplio muy adornado y un sombrero con hojas y flores¹¹⁸.

II/ 5 a. La diosa de la doble hacha y la serpiente como transformación

La diosa de los cereales se encarna en Deméter, ella nace con la idea de proteger la agricultura, representa los cereales así como la fertilidad de los campos arados y plantados. Relacionándose con su doble aspecto, el de su hija Perséfone, la diosa del inframundo. Es en realidad una diosa que sincretiza a la *diosa de la doble hacha* y la *diosa de las serpientes* del periodo cretense; es importante conocer la simbología que denota la doble hacha, ya que es el reflejo de un movimiento doble de transformación, en el que hay un espejo que refleja dos partes iguales que se interrelacionan y que luego se sincretizarían en las diosas iguales pero relacionadas Deméter y Perséfone.



Figura 25. Diosa de doble hacha, 1500 a. C. Cnosos.

Deméter arriba y Perséfone abajo, la una se une con la otra en permanente transformación. La doble hacha simboliza por lo tanto un movimiento cíclico en constante renovación del tránsito de la *semilla-crecimiento-flor-fruto-semilla*.

¹¹⁷ BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños...*, op. cit., p. 7.

¹¹⁸ LE GOFF, J. *Una Edad Media en imágenes*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 32.

La semilla está relacionada con el vientre materno; no es tanto la semilla atribuida al falo masculino y a su sustancia seminal, sino al óvulo ya fecundado que normalmente se encuentra en un recinto curvo cerrado Según Marija Gimbutas:

“[L]as colinas sembradas con centeno, trigo, cebada o avena eran consideradas por los campesinos europeos como vientres grávidos de la Madre Grano; durante la cosecha, al final de la siega, la parte más alta de la colina se dejaba sin cortar y limpiar de lamas hierbas; entonces el propietario hacía un nudo con las espigas del cereal y éste o la última gavilla era considerados como el cordón umbilical del montículo: En Lituania, al segador que coincidía en el corte de la última porción de centeno se le llamaba “El cortador del cordón umbilical”¹¹⁹.

La doble hacha se representa también por las mariposas que simbolizan la transformación, al igual que las serpientes. En Creta, debido a su situación territorial, ha sido un punto clave para la economía y el comercio, que ha logrado un importante crecimiento que revertía no solo en el bienestar social, sino en la cultura y la situación de sus mujeres. *La diosa pájaro, la de la doble hacha y la de las serpientes* denotaban una especial atención al mundo vegetal y floral, la abundancia de los campos, las vides y la decoración de las paredes con todos estos elementos, sin olvidar la representación de las diosas con los pechos descubiertos oferentes, que bien nos recuerda a la diosa arbórea Isis mamaria¹²⁰.



Figura 26. Diosas serpientes Minoicas, 1600 a. C. Cnosos, Creta. Loza.

Las dos figuras de las diosas *serpientes* pasan de las *mariposas-o dobles hachas* a las serpientes, unas veces entrelazadas al cuerpo y otras sujetándolo con las manos, como un acto esencial de transformación. La serpiente representa el laberinto y ellas son las

¹¹⁹ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 149.

¹²⁰ Revisaremos esto con detenimiento en el capítulo “La diosa árbol del sicomoro”.

predecesoras del mito de Ariadna, que guarda las puertas del laberinto como conocedora de la entrada y la salida de la *espiral-serpiente-laberinto*. La espiral está vinculada al giro, y no a cualquier giro, sino al giro sobre uno mismo en el que se pierde la noción del tiempo y el espacio; veamos el sombrero de la Diosa de la izquierda que posee una serpiente enroscada en espiral; esta espiral-serpiente hace detener el tiempo. Recordemos la espiral de Robert Smithson, *Spiral Jetty*, que como símbolo de movimiento nos hace cuestionarnos la entropía del espacio. Pero el simbolismo más arcaico recae en el Paleolítico con los símbolos de espirales que hay en los petroglifos, donde la espiral simboliza el camino de la transformación, y así es como Perseo se transforma al matar al *minotauro-demonio-cabra*, que representa el cambio dentro del camino de la vida, como metáfora de cuando uno mata el miedo y lo trasciende, superando una situación se *transforma y se cambia*; ese cambio es matar el *miedo-demonio-minotauro*.

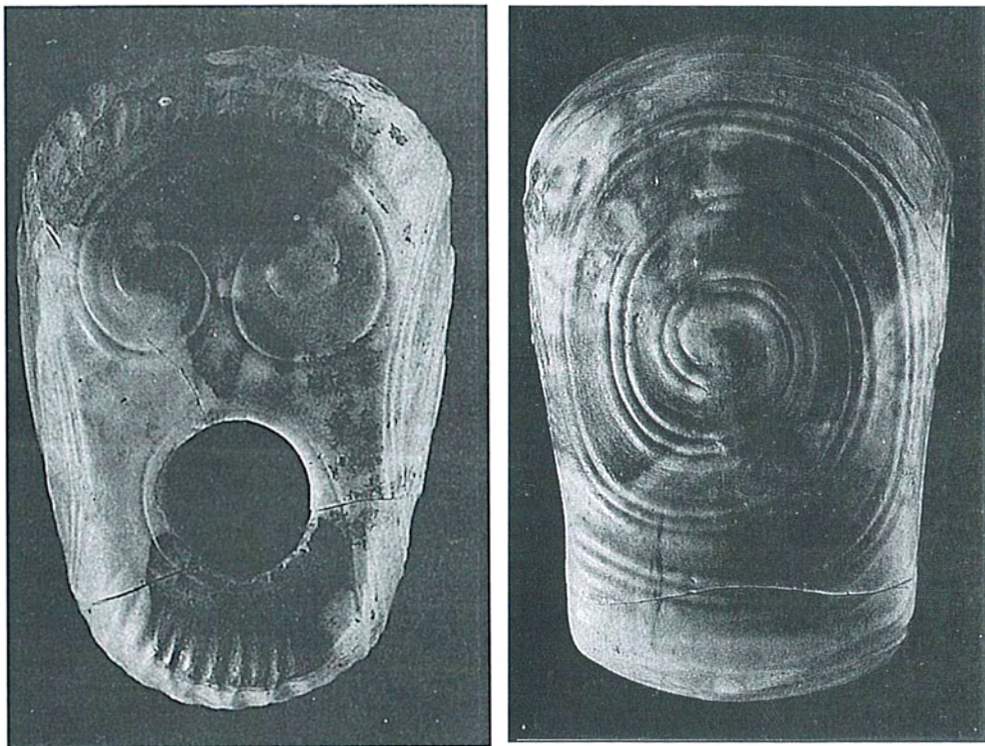


Figura 27. Hallada en tumba del Neolítico irlandés Knowth, valle Boyle Co Meath. 3500-3200 a. C. Altura de 7,9 cm.

Esta figura antropomorfa muestra una boca muy abierta con los ojos o *visión en espiral*; esta *espiral es de transformación* experiencial de la visión a través del miedo. Vemos que la boca es también un agujero oscuro y que denota centro axis o centro de la visión en un punto de miedo absoluto; esto es también una entrada a la iniciación, una entrada al árbol, una entrada al camino iniciático de la espiral del árbol, guiada por la diosa Ariadna, que representa la que *guía o acompaña*, a través del camino iniciático de Perseo, para llegar al centro y matar al *minotauro-demonio-miedo* y, así, trascender el miedo. Cuando se trasciende una situación se produce una liberación; hay una sensación liviana dentro de nosotros que implica una *ligereza matérica*, y cuando se enfrenta uno al miedo, nuestro cuerpo está muy pesado de la tensión, pero una vez superado se produce la liberación

matérica espiritual. Todo este movimiento es de *carácter entrópico*, que en física se explica a través de una espiral, donde ocurre una cierta degeneración *matérica* (entropía) que se degrada paulatinamente después de un origen potencial o sublimación *matérica*. Esta trascender de la materia crea un movimiento ascendente y descendente en forma de espiral. La artista Louise Bourgeois utiliza en su obra este símbolo de transformación que emplea a través del cuerpo femenino y personal:

“La espiral es un intento de controlar el caos. Tiene dos direcciones.
Empezando por el exterior, esta el miedo a perder el control;
las vueltas son cada vez mas estrechas, una retirada,
un proceso de presión encaminado hacia la desaparición.
Empezar por el centro supone la afirmación,
pues el movimiento hacia el exterior es una representación del acto de dar,
de ceder el control: de confianza, de energía positiva, de la vida misma”¹²¹.



Figura 28. Louise Bourgeois, Untitled Print, 1996.

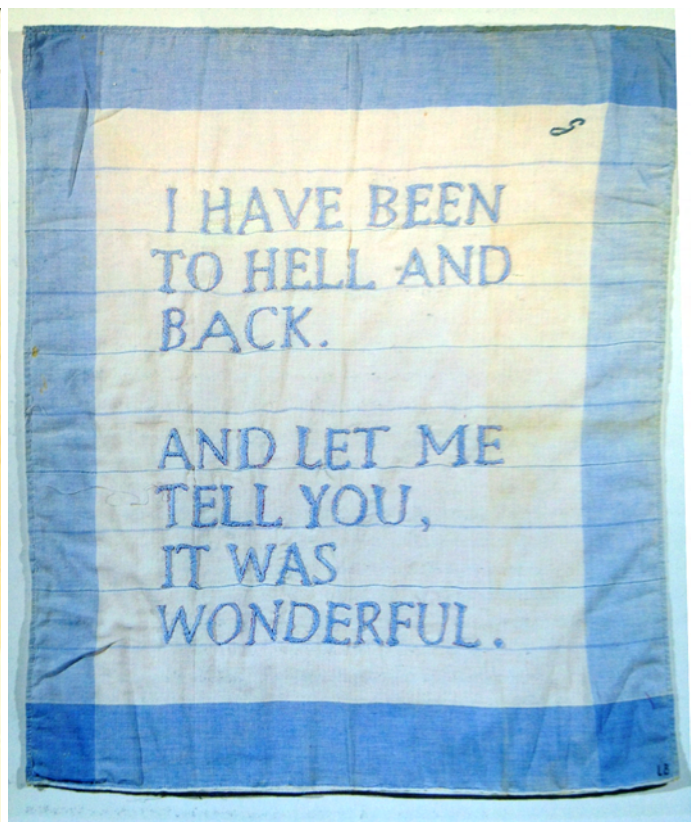


Figura 29. A Louise Bourgeois, *Hell and Back*, 1997. Bordado

Bourgeois describe las dos direcciones de la espiral y sus connotaciones materiales de movimiento, donde, empezando por el exterior implica una ida hacia lo negativo; esto

¹²¹ BOURGEOIS, L.; MORRIS, F.; HERKENHOFF, P. y BERNADAC, M.L. *Louise Bourgeois*. Nueva York: Rizzoli, 2008, p. 36.

tiene la dinámica del carácter *elemental femenino negativo*, donde se tiende a la destrucción y a la degradación *matérica* (entropía) y, si empezamos desde el centro, esto tiene un carácter *elemental femenino positivo* de creación y de crecimiento. El centro es el momento de la creación y de la renovación o resurrección.

El centro está ligado al momento de encuentro entre las fuerzas negativas y las fuerzas positivas, es el momento en que hay un punto de unión que luego se separa para ser transcendido. Este movimiento es: primero, ascendente desde afuera hacia el centro, que sería ir hacia el minotauro-miedo, y, una vez transcendido, se va hacia arriba para luego bajar y así comenzar el ciclo; digamos que tiene una forma de la *Torre de Babel* de Dante.

En la figura 28 vemos un grabado de Bourgeois que describe dos lenguas tocándose a través de una espiral superior y una inferior. La lengua está vinculada al lenguaje, y como tal a lo femenino, ya que las mujeres son las que enseñan a hablar a sus hijos. Con el lenguaje y las palabras permiten el pensamiento; si no tuviéramos estas herramientas, entonces, no podríamos viajar por el cerebro. Viajar por el cerebro es una metáfora del viaje por el *laberinto-cerebro*. El hilo de Ariadna es la lengua. Con la lengua y las palabras podemos pensar a través del cerebro y nos permiten tener consciencia de nuestro yo. La madre nos enseña eso; Neumann lo corrobora con sus teorías sobre la Gran Madre y la creación de un mundo a través de los caracteres elementales femeninos del que el pequeño forma su estado del *yo consciente* y el *yo inconsciente*. La Gran Madre forma y moldea con su *matrix* a través de una experiencia directa en el plano material e indirecta en la formación del inconsciente imaginario del niño, que luego tomara como suyo en la edad adulta.



Figura 30. Louise Bourgeois, *Spiral*, 1996.

En la pieza *Spiral* en la que vemos a la serpiente-espermatozoide que tiene la cabeza justo en el centro de la espiral-laberinto; la espiral aquí esta formada de manera que el centro es el origen creador. Bourgeois mezcla los dos conceptos: la espiral como mecanismo de transformación y la espiral como mecanismo de creación. Si vamos de fuera hacia a dentro, aparece como metáfora el *carácter elemental femenino negativo* que posee la cualidad de la destrucción y la de *concentración-muerte-degradación*, que equivale al movimiento entrópico. Luego, si vamos del centro hacia fuera, entonces deviene *el carácter elemental femenino* que es de *crecimiento-potencial-nutricio* sería una *sintrópía*.

El centro es donde al juntarse estas dos energías destructivas y constructivas de crecimiento se produce la *creación*.

Movimientos de la espiral-serpiente

1- Carácter *elemental femenino negativo* desde fuera al centro entropía-degradación matérica

2- Transformación CENTRO miedo-demonio-sexo CREACIÓN

3- Carácter *elemental femenino positivo* del centro hacia fuera sintropía-crecimiento matérico

La creación es, por un lado, matar el miedo y, por otro, es el lugar de creación de vida. Digamos que Bourgeois, al poner un espermatozoide, está haciendo una referencia a la unión masculina que sería el espermatozoide con la femenina que sería el camino del laberinto-espiral. La unión de las dos fuerzas crea la vida. Wendy Doniger, experta en los Vedas y en la mitología hindú, así como el mitólogo Gordon Wasson, nos descubren a partir de una mezcla de plantas tóxicas —soma y el hongo cornezuelo—, una teoría sobre la transformación de orden espiritual, a partir de la ingesta de estos vegetales en la religión hindú y la representación simbólica de la serpiente transformadora unida a estos conceptos. De cómo la serpiente significa *lo no manifestado, lo amorfo y lo caótico*, es decir, lo entrópico que tiende a la autodestrucción o muerte; y de cómo al matarla se produce un momento de creación, donde lo no manifestado se manifiesta.

“Pero el acto de fundación repite a un mismo tiempo el acto cosmogónico, pues ‘fijar’, clavar la estatua en la cabeza de la serpiente, es limitar la hazaña primordial de Soma, o de Indra, cuando este último ‘hirió a la serpiente en su cueva’, cuando el rayo le ‘cortó la cabeza’. La serpiente simboliza el caos, lo amorfo no manifestado. Indra encuentra a *Vritra*¹²², no dividida *aparvan*, no despierta *abudhyam*, dormida *abudhamánam*, sumida en el sueño más profundo *sushupánam*, tendida *acayanam*. Fulminarla y decapitarla equivale al acto de creación, con el paso de lo no manifestado a lo manifestado, de lo amorfo a lo formal. Vritra había confiscado las Agua y las guardaba en la cavidad de las montañas. Esto quiere decir: 1. o que *Vritra* era el Señor absoluto de todo caos anterior a la creación; 2. o bien que la gran serpiente, al guardar las aguas para ella solo, había dejado al mundo entero asolado por la sequía”¹²³.

¹²² Leyenda *Mesterrului Manole*, Bucarest, 1943.

¹²³ WASSON, R.G. *Soma. Divine mushroom of immortality*, parte I: *Soma: divine mushroom of immortality*; parte II: *The post-Vedic history of the soma plant*. By Wendy Doniger O'Flaherty; parte III: *Northern Eurasia and the fly-agaric*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1968, p. 36.

Bourgeois trabaja mucho con la espiral como paradigma femenino, un entramado laberíntico que nos lleva a Ariadna como diosa araña o *Mamman*, es decir, que Bourgeois pone en la entrada del laberinto a su *madre-araña* para que cosa su vida y su entramado uniendo las piezas separadas. Ariadna no solo *permite, enseña y acompaña* con el hilo a Perseo a través del laberinto para que pueda llegar al centro y matar a la *serpiente-demonio-minotauro* —y así trascender su miedo, así como el miedo de los demás al dios Minotauro—, sino que al matarlo Perseo cumple su camino de iniciación de la propia redefinición de su carácter elemental masculino, y lo hace a través de ella.



Figura 31. Louise Bourgeois, *Woman Spiral*, 1984. Bronce, tamaño 48 x 10 x 14 cm.

Bourgeois trabaja mucho con la espiral como detonante de la transformación. Conoció muy bien la simbología primitivista gracias a las investigaciones de su marido, Robert Goldwater¹²⁴, sobre el simbolismo primitivista comparado y aplicado al arte moderno; por lo tanto, tuvo un contacto directo con estas prácticas ancestrales simbólicas.

¹²⁴ GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art*. Harvard University Press, 1976.

Añadimos también su relación con el psicoanálisis, así como el acceso al inconsciente a través de sus dibujos y sueños:

“El arte fue privilegio dado y tuve que ejercitarlo, fue un privilegio incluso superior al privilegio de tener hijo. [...] El privilegio fue el acceso al inconsciente. Es un privilegio fantástico tener acceso al inconsciente. Tenía que merecerme ese privilegio y practicarlo, también el poder sublimarlo. Hay mucha gente que no puede sublimar. No tienen acceso al inconsciente. Hay algo muy especial en poder sublimar tu inconsciente, y el muy doloroso acceder a él. Pero no se puede escapar de él, no hay escape cuando se accede por donde se le es dado, cuando uno ha sido favorecido quiera uno o no”¹²⁵.

En *Spiral woman*, envuelve con una espiral-laberinto-serpiente a una mujer; esto recuerda al relato de una mujer envuelta por una serpiente que Gustave Flaubert describe en su novela *Salambó*, donde una mujer es enroscada por una serpiente pitón:

“Balanceando todo su cuerpo, salmodiaba plegarias y sus vestiduras, una tras otra, iban cayendo a su alrededor. La pesada tapicería se agitó y por encima de la cuerda que la soportaba apareció la cabeza de la pitón. Bajó lentamente como una gota de agua que se desliza a lo largo de una pared, se arrastró entre las ropas esparcidas y luego, con la cola pegada al suelo, se irguió cuan larga era y sus ojos, más brillantes que carbunclos, se clavaban como dardos en Salambó. El miedo, el frío o el pudor tal vez la hicieron vacilar al principio. Pero se acordó de las órdenes de Schahabarim y se adelantó; la pitón se dobló y, poniendo sobre la nuca la mitad de su cuerpo, dejaba pender su cabeza y su cola como un collar roto cuyos dos extremos llegaban hasta el suelo. Salambó se la enroscó en torno a su cintura, bajo sus brazos, entre sus rodillas; luego, acogiéndola por la mandíbula, aproximó su pequeña boca triangular hasta la punta de sus dientes y, entornando los ojos, se cimbrecó a la luz de la luna. La blanca luz parecía envolverla en una niebla de plata; la huella de sus pasos húmedos brillaba en las losas; las estrellas palpitaban en la profundidad del agua y la serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados de placas de oro. Salambó jadeaba bajo aquel peso excesivo, se doblaba, se sentía morir y con la punta de la cola se golpeaba suavemente en el muslo; luego, al cesar la música, la serpiente cayó al suelo”¹²⁶.

Según Carmen Ortiz, en relación al texto de Flaubert, quiso explicar así el éxtasis místico de la mujer con la serpiente enroscada en el cuerpo, parecido al éxtasis de Santa Teresa. La serpiente, aparte de representar simbólicamente lo indeterminado, representa también *lo no manifestado*, es en realidad una representación de lo que llamaríamos la *sublimación carnal* o la *petit mort*, donde hay una transformación del estado de conciencia. Es otro mecanismo de transformación que en el caso de *Spiral woman* la envuelve por completo

¹²⁵ STORR, R.; BOURGEOIS, L.; HERKENHOFF, P. y SCHWARTZMAN, A. *Louise Bourgeois*. Londres; Nueva York: Phaidon Press, 2003, p. 123.

¹²⁶ FLAUBERT, G. y GISBERT, X. *Salambó*. Madrid: Edaf, 1999, p. 7.

También la artista Marina Abramović recurre al empleo de la serpiente como símbolo de transformación y de miedo, ya que le interesa la reacción de sus observadores en cuanto al miedo o al horror, tal vez como forma de trascendencia de un estado a otro. Así como otros artistas como Klimt y algunos prerrafaelistas, que sacan a las mujeres con serpientes enroscadas en el cuerpo como connotación sexual transformadora. No podemos olvidar a la serpiente relacionada con Eva, como representante de la primera mujer, una relación intensa a través de la simbología de los tiempos.

La serpiente también representa, como el *doble hacha* y la *mariposa*, la transformación interior, pero en este caso a través de la curación; esto ocurre como mecanismo vegetal con las plantas silvestres, que, como indicaremos en el capítulo del caldero de la transformación y en la mujer raíz, hay un vínculo entre las plantas silvestres y la magia, asociadas a la curación, viniendo todo ello de la idea de lo subterráneo como origen del inconsciente, de lo intangible y oscuro con poderes de resurrección, es decir, de la transformación-curación.

Por ello se relaciona todo lo silvestre, como la planta que no se planta, sino que se recoge, como lo harían las bacantes de Dionisos en el monte y como lo hace la diosa de los muertos Perséfone. La mujer no solo se ha relacionado con lo silvestre en términos mitológicos, sino también en términos mágicos y ocultos que devienen de la idea del conocimiento de las plantas silvestres a la hora de la *curación-transformación*.

Las plantas silvestres están vinculadas a los planetas, sobre todo la Luna, incluso Paracelso indica que la mejor noche para recoger plantas medicinales sería la de San Juan, ya que es el solsticio de verano y es cuando poseen más poder y fuerza, dado que han realizado ya todo su crecimiento. El uso de las flores con fines rituales ha sobrevivido en la zona maya igual que en otras regiones de México, sobre todo en los tiempos prehispánicos, donde para hacer una ceremonia:

“para curar a un enfermo, el o la curandera emplea ciertas flores cuyo olor color y propiedades medicinales son significativos, por ejemplo todas las flores utilizadas en ritos Zinacantan se llaman ‘flor’ cuando sea una hoja o una rama de árbol, y cada planta posee un alma¹²⁷. Cada una se define como *caliente, frío, activo o tranquilo* y tiene su propio color. Este color no corresponde necesariamente a la flor, sino a los rumbos del mundo donde apunta la planta durante la ceremonia. En Zinacantan ‘las plantas son exponentes cruciales del simbolismo’ y al ser arregladas de acuerdo con ciertos patrones se convierten en un vehículo muy efectivo para transmitir mensajes simbólicos”¹²⁸.

¹²⁷ VOGT, E.Z. *Tortillas for the gods: a symbolic analysis of Zinacanteco rituals*. Cambridge: Harvard University Press, 1976, pp. 6-70.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 4-6.



Figura 32. Bacante con el tirso en éxtasis. Periodo Helénico, 1500 a. C. Pintura sobre cerámica.

Hay una clara intención que se comunica a las plantas al recogerlas para determinar una función sanadora; estas plantas silvestres vienen de lo oculto e invisible dotando de un aspecto mágico al asunto de la sanación, viniendo siempre de lo subterráneo; es Ariadna, la diosa cretense la que sabe la entrada y la salida del laberinto oculto misterioso e indeterminado. La salvaje bacante que rebusca las hierbas silvestres en el monte está extasiada bajo los influjos mágicos de Dionisos o Baco, es decir, bajo los influjos de la ingesta de uva fermentada o cualquier brebaje de hierbas silvestres. Ellas están dominadas por una fuerza brutal que rige el carácter elemental femenino, de destrucción muerte y carnalidad.

“[E]l bebedizo mágico, el filtro amoroso, el elixir del poeta, el licor embriagador y el veneno, escanciados por esa mano femenina, como el soma, el néctar, son todos ellos bebidas que producen una transformación, modalidades de transformación de ese elixir vital que lo femenino mismo es [...] Por su medios accede el varón tanto a la existencia exaltada, embriagada, entusiasta y espiritualizada de la visión, el éxtasis y la creatividad, como a una estado ‘fuera de sí’, se convierte en un instrumento de los poderes superiores, sean estos buenos o malos”¹²⁹.

¹²⁹ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 301.



Figura 33. Diosa o sacerdotisa sentada, sujetando en las manos gavillas de trigo o cebada roja, siglo XIII a. C. Fresco micénico.

Según Neumann, es el carácter elemental femenino el que rige la transformación también a través de la curación, y como tal se considera en esta tesis: como el manejo y la manipulación de las plantas silvestres medicinales que emergen del submundo, ya que han chupado todo ese conocimiento inconsciente y creador, llevándolo a través de la *nutrición-boca* como mecanismo de sanación, es decir, transformación. Este carácter elemental resulta muy vinculado a la relación del submundo con la fuerza del crecimiento, las diosas Perséfone, Proserpina, Ishtar e Isis salen del submundo para crear y dar fuerza a los alimentos primordiales, que en este caso serían los cereales y la cebada en Occidente, el arroz en Oriente y el maíz en Sudamérica. Todas ellas están relacionadas con la combinación planetaria y estacional y con los animales de sangre fría como la serpiente y los reptiles:

“La Luna era el símbolo de las fuerzas misteriosas que radican en la Tierra y en sus organismos, y la vía mágica para el dominio de los ciclos agrícolas y de la fertilidad en general; además les parecía vinculada a los sueños, tenidos por actividad nocturna de conversación lunar. La vida era entonces, regida por conceptos lunares y, por lo mismo femeninos. El calendario era lunar. Especial significación tenían las serpientes y otros animales fríos como las noches de

luna, pues todo ello evocaba el tremendo misterio de la creación, desarrollo y destrucción de la vida; tal cosa era expresada por la idea de la Diosa madre”¹³⁰.



Figura 34. Deméter o Ceres, diosa de la cosecha sujetando trigo en las manos, siglo III a. C. Magna Grecia. Helénico relieve de terracota.

Deméter sale sujetando los cereales del trigo en las manos alzadas hacia el cielo, denotando poder de fertilidad a través de la mirada fija y las serpientes enroscadas en las manos, como diría Neumann:

“[R]epresenta a una diosa o sacerdotisa, y aparece sosteniendo una serpiente en sus brazos o siendo rodeada por sus anillos. En todos los casos, la mujer se relaciona con el reptil como algo familiar”¹³¹.

El reptil-serpiente, las mariposas y la doble hacha simbolizan la creación desde la transformación, como también la simboliza el toro: en la relación de los templos micénicos y cretenses y otros lugares del mediterráneo aparecieron templos con diosas fecundantes

¹³⁰ VOGT, E.Z. *Tortillas for the gods...*, op. cit., p. 21.

¹³¹ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 149.

rodeadas de inmensas cabezas en forma de toro; estas cabezas, según Marija Gimbutas, son en realidad la representación del miembro reproductor femenino.

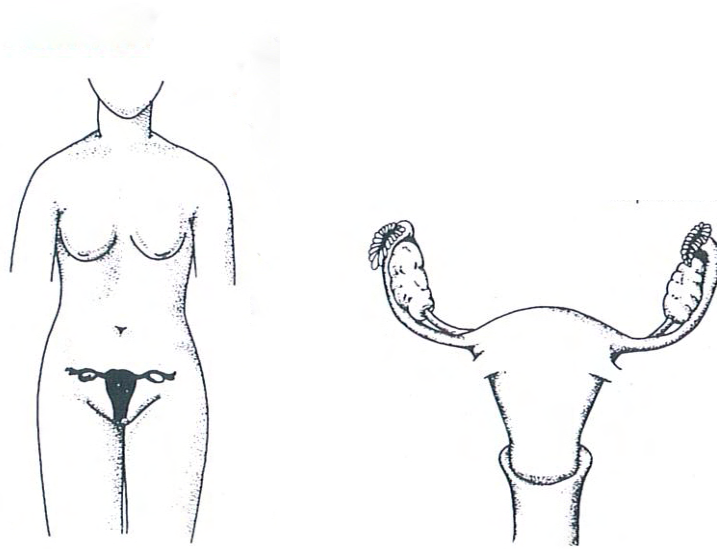


Figura 35. Cameron, Ilustración médica, 1981. “Es el arte de la vieja Europa, el toro es un símbolo diametralmente opuesto al de la mitología indoeuropea, en la que éste representa al Dios del Trueno. Esta figura nos proporciona la clave para la representación: no se trata de una cabeza de toro, sino de los órganos reproductores femeninos. La similitud es sin duda sorprendente”, Marija Gimbutas.

La relación que vemos es todavía más reveladora cuando vemos la posición de las trompas de Falopio que parecen los brazos elevados de las diosas de la fertilidad sujetando los cereales, o los cuernos de la diosa Hathor sujetando el disco solar; las primeras poseían la fuerza creadora y Hathor, la gran vaca celeste, podía hacer caer sobre la tierra una “lluvia de leche”, como dicen Baring y Cahsford:

“En la antiquísima y muy apreciada paleta de Narmer (ca 2850 a. C.) es el rostro de Hathor el que enmarca las cuatro esquinas de la paleta; se trata de una imagen de la estructura ordenada de la creación: la diosa madre, que produce la vida desde su interior, la defiende, la mantiene y alimenta con su leche eterna, y la rodea por todos los lados”¹³².

La fertilidad, en el crecimiento vegetal, va de la mano no solo de los campos, sino de todos los hombres y mujeres; al crecer estos vegetales, se alimentan y transforman todos los habitantes de la tierra, sus hijos. La Gran Madre que deriva en todas estas diosas de la fertilidad y lo nutricio es de la que dependemos todos, y sale a la luz como la transformadora, la que nos acompaña en las experiencias conscientes e inconscientes de nuestra vida, a través de la nutrición, las semillas, los frutos, las flores y plantas silvestres, los animales, el agua y el aire que respiramos. Ella nos insufla la vida. Es la Madre Tierra que sujeta con fuerza en sus manos lo crecido de sus semillas.

¹³² BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005, p. 297.



Figura 36. *Personificación de la Tierra*. Exultet I, siglo XI. Bari, Biblioteca del Cabildo de la catedral.

El ser humano desea desde lo ancestral *dominar la naturaleza*; este hecho nos lleva al dominio de la gran madre, ya que ella es la naturaleza, también la llaman Gaia, o Gea, la tierra es un ser vivo que nos mantiene, nos alimenta y protege, ¿no sería eso el carácter elemental femenino positivo? Así como nos expulsa y es donde morimos, ¿no es ese el carácter elemental femenino negativo? Ese control es experimentado por todos nosotros en nuestros cuerpos, ya que nos alimentamos de lo que nos da, pero a través de la organización y manipulación del ser humano, ya no es el alimento un elemento sagrado, sino industrial, mecanizado y determinado.

Mario Satz nos habla del jardín vallado como parte de ese control que apareció con la agricultura extensiva y la posesión del territorio¹³³; una forma de diferenciación del ser humano con la naturaleza. Hegel nos recuerda cómo el hombre primitivo intenta ya diferenciarse del animal mediante la separación de él, y lo logra con la conciencia de que va a morir, creando los rituales de enterramiento; ahí radica la diferencia entre el ser humano y el animal, en la conciencia de que tarde o temprano morirá.

¹³³ Recordemos que la tierra es el vientre de la diosa Gea y de la Gran Madre.

Satz menciona el Cantar de los Cantares, en el que se relaciona a la amada novia con el jardín vallado, que en otras culturas significa el *alma-lo alado*, lo *contenido-flor-copa*, y se encuentra íntimamente vinculado a lo femenino:

“[[J]ardín cerrado eres, hermana, amada mía una fuente oculta, un manantial vallado”¹³⁴.

“El jardín es cerrado como el laberinto ya que no se encuentra fácilmente la salida-entrada, y como tal el abierto por arriba, ya que se puede volar, recordemos a Ícaro, y recordemos al pájaro que siempre se encuentra muy cerca de la figura de la virgen y la rosa”¹³⁵.

El intento de controlar la naturaleza viene dado y reflejado en el intento de controlar el cuerpo de la mujer, no solo como metáfora del cuerpo de la Madre Tierra, sino todo lo relacionado a su poder creador. Es el acto dominante del hombre hacia las mujeres en diferentes culturas, donde se controla todo lo que hacen, sobre todo su órgano reproductor, con quién tienen hijos, cuándo y cómo.

Hay leyes para ello, tanto en los ámbitos de la Constitución de hoy en día, como en los religiosos de antaño y actuales. Es sorprendente la importancia que se le da a todos estos asuntos de la reproducción femenina. La conclusión sobre este apartado sería una: el poder. El ser humano busca el poder a través del dominio de la fémina reproductora, ya sea la nutricia, ya la hacedora de vida, así como los manantiales y riquezas naturales del mundo. El origen de este impulso es ancestral, ya que entonces era la Gran Diosa Madre la creadora, la que dominaba generosamente toda la humanidad, la tierra, los frutos, los animales, las montañas, el agua y las estrellas. Y no tanto la figura del Dios occidental, o el Alá de Oriente Medio o el Buda oriental.

Los telares de la dama del unicornio representan la plenitud de la fertilidad y la abundancia a través de lo vegetal y lo femenino. La joven dama prometida se rodea de un *matrix* de naturaleza como si fuera una maya de la fertilidad que la rodea, en su jardín cerrado, y lo interesante es que no importa realmente que el jardín este vallado, sino que haya una continuidad ente en jardín y el resto de la naturaleza, que tienda a la abundancia infinita de flores, plantas y animales. La dama sale siempre con el unicornio en las diferentes series de telares de la dama en diversas situaciones vegetales.

El unicornio es un animal fantástico que posee el cuerno mágico de la fertilidad, que también se dice que representa el falo, pero lo curioso es su forma, que viaja en espiral hacia arriba. En otro telar de esta secuencia, ella lo toca con una mano. El unicornio se manifiesta como el símbolo de la dualidad del ser humano, la búsqueda espiritual, la experiencia divina y a la virginidad de la mujer.

La artista Rebeca Horn también utiliza estos símbolos en espacios abiertos; de hecho, en campos verdes de cereales recién salidos, y se pasea con un cuerno de unicornio en la cabeza. Independientemente de sus intenciones, su intervención tiene una lectura

¹³⁴ SATZ, M. *El Cantar de los Cantares o los aromas del amor* (4:2). Barcelona: Kairós, 2005, p. 132.

¹³⁵ Véase el capítulo “La mujer flor”, la virgen como rosa.

diferente a través del simbolismo de la transformación y la fertilidad. Horn habla de su *performance* como una mujer preparada para casarse con todo el mobiliario comprado que decide darse un paseo en el campo de cereal con un cuerno de unicornio en la cabeza, atado con unas cinchas al cuerpo parecidas a las que lleva en su cuerpo Frida.



Figura 37. *La dama del unicornio*, 1525. Museo de Cluny, París. Tapiz.

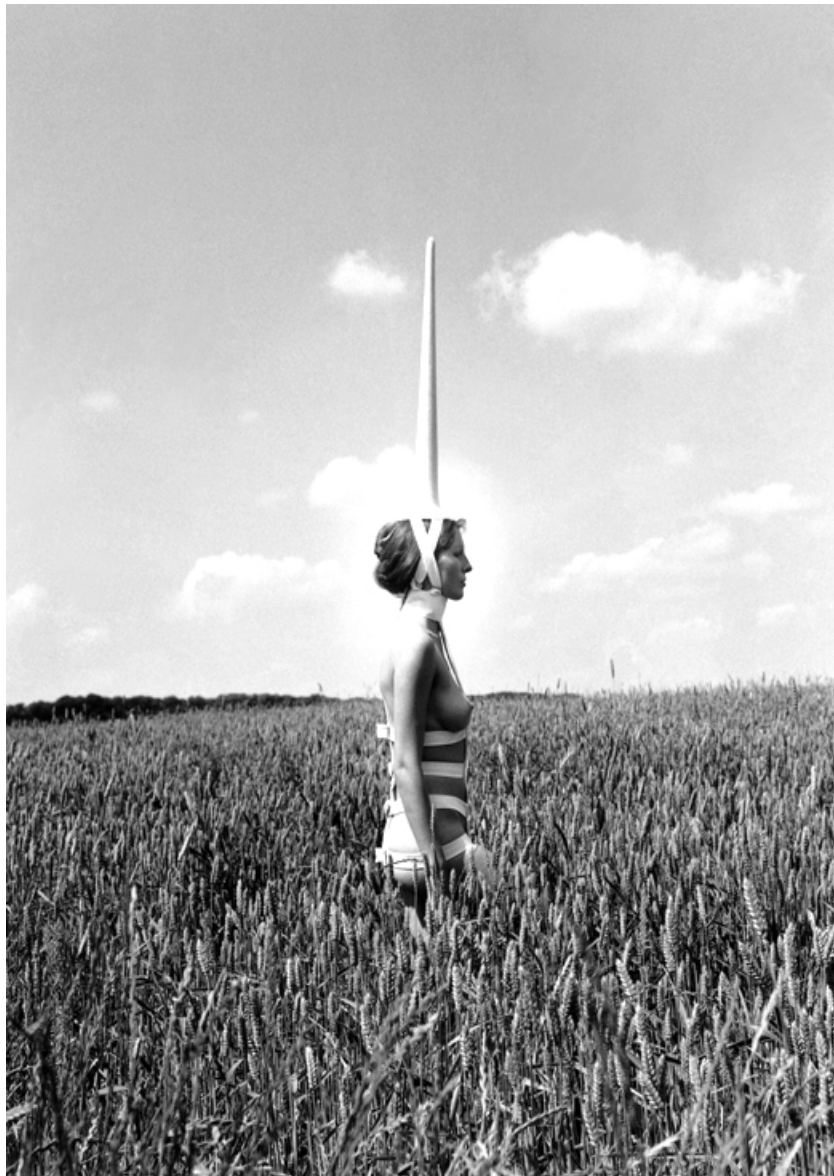


Figura 38. Rebecca Horn, *Einhorn*, Series de Body sculptures, 1971.

Horn sufre una enfermedad y se la cura, profesa una transformación y después empieza a crear obra, en particular, la serie de *Body sculptures*, en la que a través de arneses se ata todo tipo de maquinaria evocando partes del cuerpo. Nos interesa sobre todo la parte en la que la joven sale desnuda con los arneses y el unicornio, y en la que se describe cómo el campo de cereales está al nivel de sus caderas; este hecho más el del unicornio son símbolos de virginidad, de fertilidad y abundancia. La parte del arnés significa también que, como Frida Kahlo, hay una enfermedad que ha provocado una transformación, la forma del unicornio también es transformativa. La serpiente, al igual que el unicornio, simboliza la transformación, ya que si recordamos el caduceo de Hermes se ve una serpiente enroscada al palo del caduceo, como también lo hace la serpiente alrededor del árbol del bien y del mal, que a su vez repite y presencia esa transformación ente Eva y Adán.



Figura 39. Figurilla de la diosa Nammu, la diosa serpiente. Mesopotamia

La Gran Madre es transformadora y se representa muchas veces con cabeza de serpiente en Babilonia o con cabeza de toro como en Egipto y en las culturas micénicas. Hay una imagen que resulta sorprendente y es una diosa serpiente que amamanta a un bebé; esta imagen es un símbolo de transformación a través de la leche. Esta diosa es una diosa reptil que viene a transformar desde las aguas primigenias donde se encuentran las raíces, donde están las semillas del mundo y de las que succionan el mundo del inconsciente, y así se van formando su ser, su yo y su consciencia ante el mundo y ante uno mismo. El ser humano es la naturaleza o la Gran Madre, no es un ser separado de ella, sino uno solo.



Figura 40. Marina Abramović, *Performance Biography Remix*, Festival de Francia, 2006.

Marina Abramović parece tener una cierta tendencia a buscar en la simbología de la mitología una constante a través de toda su obra y enfocar la atención bajo otras descripciones de su obra intentando no darle tanta importancia a la fuente de sus simbologías. Prefiere enfocarse en el factor del miedo, la vergüenza y los factores dependientes de las reacciones humanas, como la violencia ante situaciones determinadas. Efectivamente, su obra posee todos esos elementos relacionados con romper los límites entre el espectador y la obra, sin prestarle mucha atención a la simbología y su origen ancestral.

En este capítulo de la mujer semilla su obra aparece en varias ocasiones dado su carácter transformador en cuanto a la simbología femenina relacionada con lo vegetal.

II/6. El recipiente contenedor como metáfora vegetal cuerpo femenino

El contenedor que contiene tiene una simbología concreta que está relacionada con la figura de la mujer, ya que es la contenedora de vida y acogedora de la muerte. Es decir, que ejerce un efecto cíclico de vida y muerte, como el ciclo lunar y solar, simbolizando la renovación vital igual y de manera análoga a los procesos vegetales de crecimiento, renovación, muerte y resurrección. No solo está relacionado con el acto sagrado de dadora de vida y fertilidad, sino que es la que alimenta y nutre. Este hecho hace que, de alguna manera, sea la mujer un símbolo contenedor y como tal se le atribuía el rol de manejar y manipular, a través de los materiales de la tierra, elementos contenedores, como las vasijas de cerámica para contener, transportar, la comida y los líquidos para nutrir a los demás.



Figura 41. Pebetero de cabeza femenino, Necropolis de la Albufereta, Alicante, siglo III a. C. Terracotta. Altura: 14,5 cm; diámetro: 9,3 cm. Museo Arqueológico de Alicante (CS3128).

Este pebetero en forma de vasija contenedora posee en su parte cóncava unos orificios donde se insertaban espigas de trigo para honrar la abundancia, la fertilidad y la fecundidad de la tierra, y representa a una divinidad del cereal, posiblemente Deméter, Koré o Tanit. La cabeza está adornada por el *kalantos* y la frente ornamentada por frutas, hojas y dos palomas. Esta vasija contenedora es un objeto ceremonial; incluso se dice que era para quemar perfumes¹³⁶ en la cuenca de la cabeza.

No solo es un objeto cotidiano, sino que adquiere en algunos casos un papel mágico, utilizado en los rituales de fertilidad de la tierra, los de los cereales, en concreto.

“El recipiente es la forma en la que, como no puede por menos advertirse, se opera el cambio de la substancia material, ya sea por ésta cocida o fermentar, o por albergarse en ella el remedio, el veneno, o la bebida. A la vez, sin embargo, está aquí como una cosa mágica, es llevada a cabo por la mujer y nada más que por ella, por ser ella en su corporeidad, a imagen del Gran Femenino, la caldera de la encarnación, el nacimiento y el renacimiento. Debido a ello, el caldero y la marmita mágicos están siempre en manos de la figura femenina cargada de mana, de la sacerdotisa o como sucederá más tarde, de la bruja”¹³⁷.

Tanto por su carácter de *objeto* que contiene, así como de *caldero* de sustancias que se mezclan de una manera alquímica, el recipiente es en donde *la materia* es estudiada por la figura femenina en todos sus estados y comportamientos del *mater*. Y como objeto también se realiza de una manera determinada, con la recogida directa de la tierra en cada territorio y la obtención en todo momento de la tierra madre como contenedora en forma de arcilla. Además, su elaboración depende de las temperaturas del lugar, de la humedad o sequedad, de la combinación molecular de la estructura mineral de la arcilla del suelo, de la estructura de los cristales de estos minerales¹³⁸ —donde se realiza un cambio *matérico* que transforma el estado al secarse—. Observemos también la metáfora de que el contenedor de arcilla que contiene, crea y recoge alimentos, también nace en otro contenedor que sería el horno-útero, transformando su esencia *matérica* a través de la *cocción*.

En una mezcla de actuaciones, los elementos de la tierra, la temperatura atmosférica, la temperatura del fuego y la mano moldeadora afectan la formación de la forma. En Yucatán hay cuevas¹³⁹ donde se recoge la arcilla, ya que tienen los elementos químicos y *matéricos* más apropiados para elaborar contenedores y recipientes. Pensemos entonces también de dónde se saca la arcilla en algunos lugares, pues provienen de la cueva o puerta del más allá que podemos relacionar con la puerta o hades que muchas veces se encuentra en las cuevas que recogen y protegen. Incluso por este hecho se utilizaban las cuevas en diferentes culturas a lo largo de la historia como lugares de enterramiento, donde la Madre Tierra acogía a los muertos.

¹³⁶ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods...*, op. cit., p. 215.

¹³⁷ NEUMANN, E. *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Zürich; Düsseldorf: Patmos-Verlag der Schwabenverlag AG, 2004, p. 22.

¹³⁸ ARNOLD, D.E. *Ceramic theory and cultural process*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 61.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 63.

Los recipientes no solo son contenedores, sino que, como dice Neumann, son *calderos de transformación* que provienen del hades. Aunque recogida la arcilla en los recovecos húmedos y en las cuevas, viene de las profundidades de la tierra donde la humedad y la materia se han formado, donde se produce uno de los pasos más importantes: el paso de la muerte o transformación. La arcilla y la forma ya son en sí mismas la transformación, ayudan también a transformar con los líquidos nutricios que hay *dentro* de ellas. Estas transformaciones son guiadas por la mano femenina que observa y sabe cómo se comporta la materia, igual que cuando Ariadna guía a Perseo con un hilo por el laberinto en espiral hacia la *confrontación-transformación* del acto de matar al Minotauro.



Figura 42. Dolores Cruz de Mota del Cuervo en Cuenca, a la rueda del mazo urdiendo una pieza. Lámina del libro *La historia del arte en la cerámica en España*.

La mano femenina moldea el contenedor en forma de espiral dando vueltas alrededor del centro, el agujero donde comienza la transformación; no es solo la contenedora, sino la que lo diseña y moldea. Es un acto cósmico y planetario.

Según Robert Briffault:

“El arte de la alfarería es una invención femenina; el primer alfarero fue una mujer. En la totalidad de los pueblos primitivos, el arte cerámico se encuentra siempre en manos de las mujeres, y sólo bajo el influjo de la evolución cultural llega a ser una ocupación masculina¹⁴⁰ [...] En todos los lugares del mundo en los que existe una industria indígena de fabricación de enseres cerámicos, los hombres permanecen ajenos al mismo; al igual que en África central británica, el hecho de que un hombre pusiera a elaborar ese tipo de enseres rozaría -de no cruzarlos- los límites del decoro [...] La tradición zulú afirma que la primera olla fue confeccionada por la primera mujer¹⁴¹”.

En este punto hay una cierta similitud con el origen del hombre, que fue *moldeado* por dios con barro, y esto recuerda a la elaboración de la vasija contenedora: amasando unos rulos que, girando sobre sí mismos en forma de espiral (arquetipo del laberinto), y siendo unidos con una masilla moldeada hacia arriba, en curva, configuran la pieza que, así, se convierte en el *contenedor-transformador*.

Rafael Karsten menciona, en cuanto a los indígenas ecuatorianos:

“Así por ejemplo. Las mujeres indígenas tienen que confeccionar y hacer uso de recipientes de arcilla. La razón se debe a que la arcilla en la que moldean estos utensilios, como la misma tierra, es femenina, es decir, tiene alma de mujer¹⁴²”.

El rulo que forma la vasija en espiral también se refiere a la serpiente como símbolo transformador, veamos la figura 47 en la que la serpiente se enrosca en la barriga de arcilla acabando en el ombligo como centro de la mujer vasija Medwednjack Vinca del siglo V a. C.

No sólo las vasijas contienen los alimentos, sino que nacen de la tierra como los vegetales que crecen en espiral igual que el mundo vegetal que crece girando hacia el sol en espiral, igual que el árbol; de ahí que el interior transversal del tronco de los árboles contenga la espiral como movimiento de la evolución y el crecimiento. La espiral es el arquetipo del camino de la vida, como se comenta en el capítulo V de esta tesis, donde se suceden las diferentes transformaciones. La espiral se encuentra como un modelo energético de movimiento: evolución e involución de la vida-muerte.

¹⁴⁰ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 100.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² KARSTEN, R. *Blood revenge, war, and victory feasts among the Jibaro Indians of eastern Ecuador*. Washington: G.P.O, 1923, p. 12.



Figura 43. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1962.

Como metáfora del camino, la pieza de Smithson en el lago de sal de Colorado recuerda esa evolución-involución del movimiento en espiral del arquetipo del camino; a cómo los elementos del agua, sales minerales y arcilla se unen en un hacer y deshacer, como Penélope cosiendo y descosiendo, controlando el tiempo a la espera de Ulises. ¿Es la *vasija contenedora* un lugar o máquina de transmutación interior que rompe los límites espaciotemporales del que la forma y del que la bebe? Los elementos de construcción del contenedor también tienen coherencia, al igual que las formas que los contienen. Este contenedor transformador ha sido utilizado como mecanismo de cambio en la mitología:

“Helios surca el cielo en el caldero de la transformación, al que retorna cada tarde al ponerse y en el que fue renovado originalmente durante la noche. Y así como Penélope, tras haber sido cocido en el caldero sagrado, alcanzó la renovación por obra de la diosa del destino, Cloto, o de la diosa madre, Rea, Dionisio llegó también a ser integro y perfecto, después de haber sido recocado en una marmita mágica de transformación”¹⁴³.

Neumann describe como símbolo central de lo femenino el *recipiente*¹⁴⁴, continúa explicando que la quintaesencia simbólica de la mujer es la de *contener*, ya que la ecuación simbólica fundamental es *mujer = cuerpo = recipiente*. El concepto que rige este fenómeno es de *simbolismo metabólico*, donde la significación del símbolo se adhiere a la forma del físico, y el plano psíquico entra en referencia con la simbología esencial del cuerpo femenino como *recipiente*, donde todas las funciones vitales del cuerpo, metabólicamente hablando, pasan por una serie de orificios por los que entran y salen alimentos, aire, agua, sustancias de desecho, cuerpos, leche, sangre, semen y otros.

¹⁴³ KARSTEN, R. *Blood revenge, war, and victory...*, op. cit., p. 284.

¹⁴⁴ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 52.

Dentro del cuerpo es donde se suceden los procesos alquímicos que no vemos, pero que sentimos; esos procesos luego se *alumbran* al salir a la luz, hechos ya de otra composición, pasan de un estado *matérico* a otro, por ejemplo: el oxígeno que entra pasa a ser CO₂ al salir, la comida pasa a ser material de desecho, el semen produce en ocasiones un nuevo cuerpo alumbrado, el agua sale en forma de orina, así como el pensamiento crea acciones exteriores. Todo ello ocurre en el interior del cuerpo y parece que es un mecanismo de transformación y que, según Neumann, vemos como algo normal perfectamente explicado por los razonamientos científicos, pero que el hombre primitivo veía como algo numinoso, y de ahí que la simbología que se produce a raíz de esa idea del interior sea algo inconsciente, oculto y misterioso.

“El interior de cuerpo es arquetípicamente idéntico a lo inconsciente, el ‘lugar’ de los procesos psíquicos, que para el ser humano tienen sitio ‘en’ él y ‘en la oscuridad’, la cual —como la noche— es un símbolo típico de lo inconsciente”¹⁴⁵.

El ser humano proyecta su interior de una manera espiritual arquetípica tanto en el cielo como en las profundidades de la tierra, pero es en el interior del cuerpo donde está todo el contenido; esto nos lleva a que el ser humano extiende su cuerpo o la idea de su cuerpo como un árbol, enraizado en la tierra y tocando las estrellas. Parece que esta extensión se debe a que los distintos estadios *matéricos* que el ser humano experimenta en su interior los lleva al exterior; de ahí la teoría de Sheldrake sobre la *mente extendida*¹⁴⁶, donde aparece la idea de que la mente no se encuentra precisamente dentro de la cabeza, sino que se extiende fuera de ella, en la realidad exterior.

Platón habla de una realidad formal proyectada en el *interior de la caverna*, que *existe y proviene del exterior* de otra manera, es decir, es la misma realidad, pero dentro se ve con un aspecto diferente que fuera. En realidad, la caverna ha sido corporeizada por la figura femenina, siendo su interior el origen cósmico del mundo.

Lugar de creación y origen. Platón considera que el origen está fuera de la caverna y se proyecta en el interior, en cambio, a través de la simbología y la mitología de los caracteres y deidades femeninas, es en el interior donde se cuece el origen y se proyecta hacia el exterior. Sin embargo, hay un aparte que no debemos obviar y es que la Gran Madre es el *recipiente del cuerpo cósmico*¹⁴⁷, es decir, que se proyecta como el exterior, sin divisiones entre el interior y el exterior. El cuerpo femenino no es solo el interior de la caverna, sino el exterior también, pues son lo mismo.

¹⁴⁵ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁶ SHELDRAKE, R. *El séptimo sentido...*, op. cit.

¹⁴⁷ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 53.

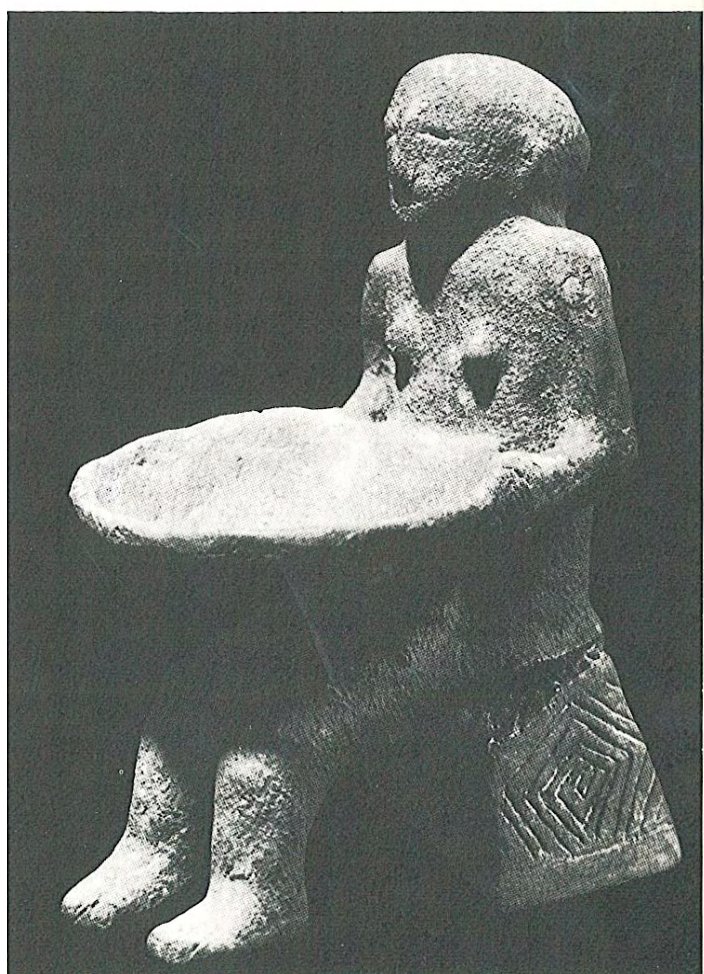


Figura 44. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room*. Instalación-Exposición, Reina Sofía, Madrid, 2011.

La obra de Yayoi Kusama está íntimamente relacionada con la mujer recipiente cósmico que del Neolítico, de la cultura tsza bordiolo, ya que la instalación de Kusama muestra en la sala rodeada de espejos —techo, pared y suelo— en los que se reflejan unas diminutas bombillas colgadas del techo a diferentes alturas, de manera que al entrar en la instalación no vemos por ningún lado una pared de referencia, debido a que está tan oscuro que uno queda suspendido en el cosmos, mejor dicho, uno queda *dentro de la infinitud del cosmos*. Este hecho está vinculado al recipiente contenedor cósmico que nos contiene a todos antes de nacer y después, ya que no es solo la *contención física* de nuestro ser, sino también la *contención psíquica* y, no lo olvidemos, la *contención espiritual*.

La entrada a una caverna o cualquier construcción de formato curvo o redondo, que eran las que se utilizaban en el Neolítico como viviendas, provoca un denominador común que es *la infinitud*. No se produce ningún estado de encerramiento, ya que, al no verse ninguna esquina, se produce un efecto de infinito que da la sensación de estar en el útero de la caverna o de la Gran Madre. Hay una sensación de contención y de infinitud al mismo tiempo, ya que el cuerpo de la Gran Madre en forma de *matrix nos contiene* en su red, pero a la vez estamos libres en lo infinito. El *matrix* o *red* de la Gran Madre no se ve, no se toca, es invisible como todo lo que gobierna lo inconsciente y lo subterráneo.

Figura 45. Mujer desnuda sentada sujetando una gran vasija. Posiblemente realizado para la invocación de la lluvia. Asiento grabado con la figura en forma de diamante o romboidal. Cultura tsza bordiolo, norte de Yugoslavia. Lámina de Gimbutas.



La figura de la cultura tsza bordiolo es una mujer que extiende su cuerpo en forma contenedora, sacando de sí un *cuenco cósmico* que refleja el cielo en él: ella contiene el mundo en su cuenco. De hecho, es un objeto mágico usado en rituales para provocar la lluvia y como tal se comunica con el cielo, ya que ella es el cielo que contiene la tierra y todos sus seres, y contiene también las estrellas que se reflejan en el agua del cuenco al llover. Es en realidad la Gran Madre contenedora que transforma a través del tiempo y el espacio, girando el agua de su caldero y haciéndonos trascender.

II/6a. Las diosas de la vegetación embarazadas como caldero transformador.

Una diosa simbolizando la fertilidad de la tierra era la respuesta natural a una vida agraria en el VI milenio a. C. No simboliza en sí a las diosas anteriores a la agricultura, sino que está relacionada y comienza desde el momento que nace la idea y el acto de la agricultura, aunque sí se conecta con la Gran Madre, ya que posee una relación con el fluctuar de la Luna. Se debió reconocer en el periodo Neolítico que la semilla era la causa de la germinación y del crecimiento; con ello, la barriga de una mujer embarazada debió de asimilarse como algo en el campo de lo fértil desde el comienzo de la agricultura. Apareció entonces como resultado la representación de una diosa embarazada con el poder de influir en la fertilidad de los campos. Esta creencia de que las mujeres fértiles o infértiles intervenían en la fertilidad de los campos y agricultura persiste casi universalmente en el folclore europeo. A las mujeres infértiles se las miraba como entes peligrosos, mientras que las embarazadas tenían influencias mágicas en el grano porque, como ellas, el grano “se embarazaba”, germinaba y crecía.

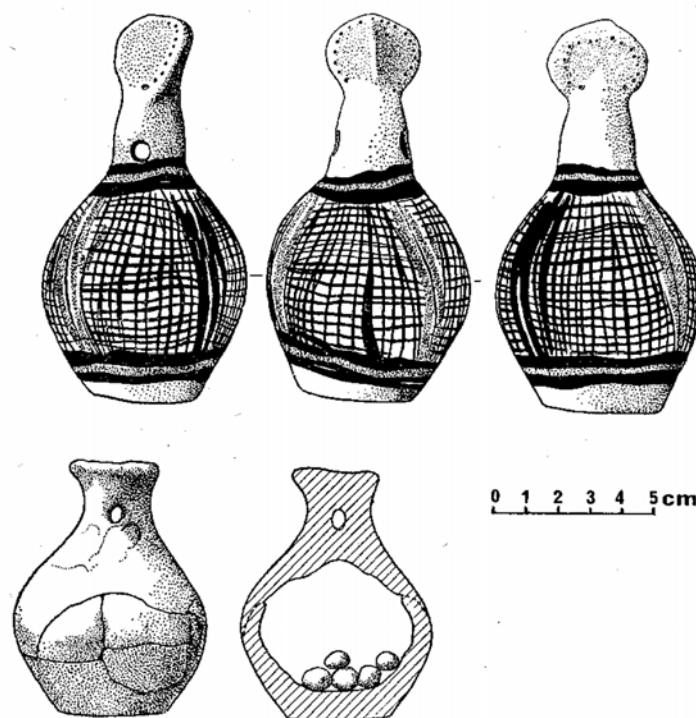


Figura 46. Figuras embarazadas de arcilla cocida en el Neolítico con semillas dentro que hacen la vez de sonajeros fertilizantes de la tierra.

La diosa vegetal embarazada se podía descifrar por su simbolismo pictórico estético en el cuerpo, por ejemplo: las incisiones o pintura (de semillas u otros) en su barriga, cuello caderas así como en cuello o brazos, o también se podía descifrar por la posición del cuerpo, como los brazos encima de la barriga embarazada refiriéndose a la simbología del cuadrado, que significa la tierra, y no el círculo, que es el agua.

“La figuras embarazadas del 6000 a. C., estaban desnudas y a partir del 5000 a. C. se las vestían delicadamente menos el abdomen que se exponía con una serpiente sagrada enroscada alrededor de la barriga”¹⁴⁸.

Esta referencia a la serpiente es importante, pues parece que su forma de espiral evoca un movimiento dinamizador de vida al que nos referimos en el apartado sobre laberintos y espirales, donde el movimiento centrípeto es un movimiento cósmico universal dador de vida, siendo el centro el lugar donde se forma la vida.



Figura 47. Mujer embarazada con serpiente enroscada alrededor de barriga. Medwednjack, civilización vinca del siglo V a. C.

¹⁴⁸ GIMBUTAS, M. *The gods and goddesses of Old Europe*, p. 201.

Baring y Cashford y, sobre todo, Gimbutas se refieren a la espiral como movimiento, pero más como energía de vida, y quizás diríamos mejor que la espiral es la energía de la vida en movimiento que a su vez representa la transformación, ya sea a través del crecimiento desde un origen, ya a través de la nutrición, la transformación del camino ¹⁴⁹ las experiencias transformantes de la vida o a través del sueño ayudado con procesos vegetales¹⁵⁰ y finalizando con la muerte. Así, es infinito, la espiral invita a la renovación, que, de hecho, es la renovación cíclica de la vida.

“La espiral serpentina de su vientre indica la energía que bulle en su matriz”¹⁵¹.

El proceso de gestación de un bebé en el útero de una mujer es de diez meses lunares exactos, lo que lo dota también de una relación con la Luna en sus cuatro fases: creciente, llena, menguante y nueva, así como con las estaciones: primavera, verano, otoño e invierno. Si bien, la relación continúa, pues también comparte los ritmos circadianos de luz, que ayudan y regulan los ritmos del crecimiento vegetal y, por lo tanto, también los animales. Es decir, que el útero creador de la Diosa Madre está conectado cósmicamente con la Luna, que a su vez gira en espiral, sobre sí misma y alrededor de la tierra. La espiral también rige el crecimiento vegetal, no solo con la Luna, sino con la combinación del Sol. La Luna rige el nivel del agua y el crecimiento, y el Sol rige la dirección vegetal que circula en espiral; por ello, el vegetal gira sobre sí mismo, como el niño en la tripa de su madre o al nacer.

No olvidemos el misterio de la sangre como elemento transformador, donde se forma y se mezcla la materia, metáfora del vientre contenedor de vida así como el caldero donde se cocina para proveer y nutrir a los suyos, pudiendo así transformar los cuerpos al hacerlos crecer. Neumann habla del caldero mágico que *trans-forma* el alma y es dadora de vida.

“El caldero de la transformación es idéntico al recipiente sacrificial cuyo contenido en sangre precisa la sacerdotisa para alcanzar sus fines mágicos. La sangre no tiene aún aquí el posterior significado espiritual de una ofrenda sacrificial, sino un significado todavía mágico: en ella está contenida el alma, como enseña todavía el Antiguo Testamento. Si su uso es inexcusable, es por que la consciencia matriarcal no concibe que la gestación del embrión en el seno materno pueda llegar a un buen fin sin la sangre”¹⁵².

Bachelard también habla del caldero, pero en otra forma dadora de vida que sería a través de dar vueltas o batir en forma de espiral.

La experiencia y rápida adaptación a estos cambios hacen que sea la candidata perfecta al reconocimiento de su alrededor, la naturaleza fluctuante es ya en si su aliado, con el que aprende a sobrevivir germinando las semillas y haciendo de ellas bajo el conocimiento y observación de las estaciones, las lunas en todos sus estadios y las estaciones que sea

¹⁴⁹ La espiral es un símbolo del arquetipo del camino de la vida desde la prehistoria hasta la cristiandad, así como el laberinto, que es lo mismo, pues uno proviene de la otra.

¹⁵⁰ A través de líquidos y plantas: vino, soma, cornezuelo de Eleusis, los hongos chamánicos, la mandrágora, entre otros.

¹⁵¹ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 70.

¹⁵² NEUMANN, E. *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, op. cit., p. 221.

posible su crecimiento. ¿No es la mujer la que parece comprender y absorber con una pasmosa naturalidad los secretos del crecimiento? No solo del reino vegetal sino de sus propios hijos. ¿No es la mujer la que aprende desde *su interior* a entender el exterior? ¿No es lo mismo?



Figura 48. Vasija de bronce de la diosa árbol Hathor. Periodo Daite de la dinastía XXVI. Museo del Louvre, París (núm. 908). Archivo simbología ARAS.

La diosa Hathor, con sus pechos completamente expuestos y llevando una peluca ceremonial, un disco solar sobre su cabeza y de pie dentro del árbol del sicomoro, sujeta en ambas manos una vasija de la cual emanan manantiales de agua nutricia que se dirigen, por un lado, al pájaro-de cabeza humana del dios Ba de los difuntos y, por el otro, al difunto, que recibe el agua en sus manos. Arriba, las estrellas. A la diosa Hathor se la representa con una luna llena entre sus cuernos de vaca sobre la cabeza y, a veces, con una estrella en la punta de cada cuerno, o con el sol colocado en vez de la luna, ya que se la ve

como la madre del sol. A través de este caldero se representa el giro del cosmos estelar en la formación de la materia, la *materialización de la materia*, la *diosa vaca-útero-formador* gesta en su interior la materia, nutricia y mágica; ella, con el giro de la cuchara en el líquido en espiral, va creando a todos los seres de la tierra.

Vemos aquí también el giro en el vientre de esta figura embarazada del 6000 a. C., que en espiral muestra el movimiento de la creación, y en este caso se la corporeiza o identifica con la semilla en sí. Recordemos las palabras de Briffault sobre los rituales de matrimonio en la India antigua: la mujer como, “campo de semillas” y las palabras al novio: “siembra el ella tu semilla”¹⁵³.

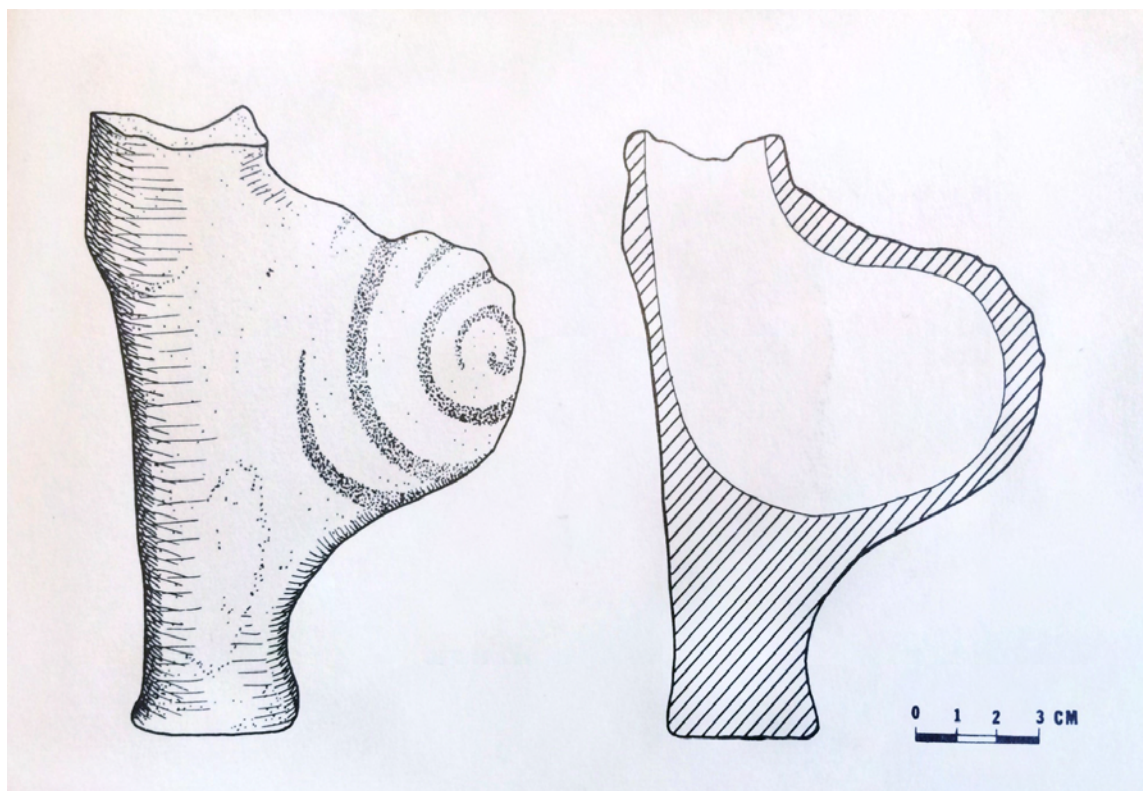


Figura 49. Figura Deronja Branjevina, Neolítico, 6000 a. C. Deronj, norte de Yugoslavia. Complejo Starcevo, Balcanes. Lámina de *The Gods and Goddesses of Old Europe*, Marija Gimbutas.

Según Gimbutas¹⁵⁴, aparece entonces, en el Neolítico, la idea de huevo cósmico, que ya hemos comentado: aparece un pájaro que contiene un gran huevo, ese huevo hace las veces de semilla ya que contiene toda la esencia y la memoria de *lo que será* —bien lo comenta Goethe en su *Metamorfosis de las plantas*, obra en la que relata el lugar de la semilla: “la semilla se encuentra en su máximo grado de concentración y conformación interior”¹⁵⁵—.

¹⁵³ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 365.

¹⁵⁴ GIMBUTAS, M. *The gods and goddesses of Old Europe...*, op. cit., p. 106.

¹⁵⁵ VON GOETHE, J.W. *La Metamorfosis de las plantas*. Bilbao: Asociación Valle-Inclán Elkartea; Universidad del País Vasco, 1994, p. 92.

Dentro de ella, básicamente, está la planta doblada en mil partes y cuando se planta “una vez afianzada la raíz en el suelo, la planta saca a la luz los primeros órganos de su crecimiento superior que ya estaban presentes en forma oculta bajo la cubierta de la semilla”¹⁵⁶.

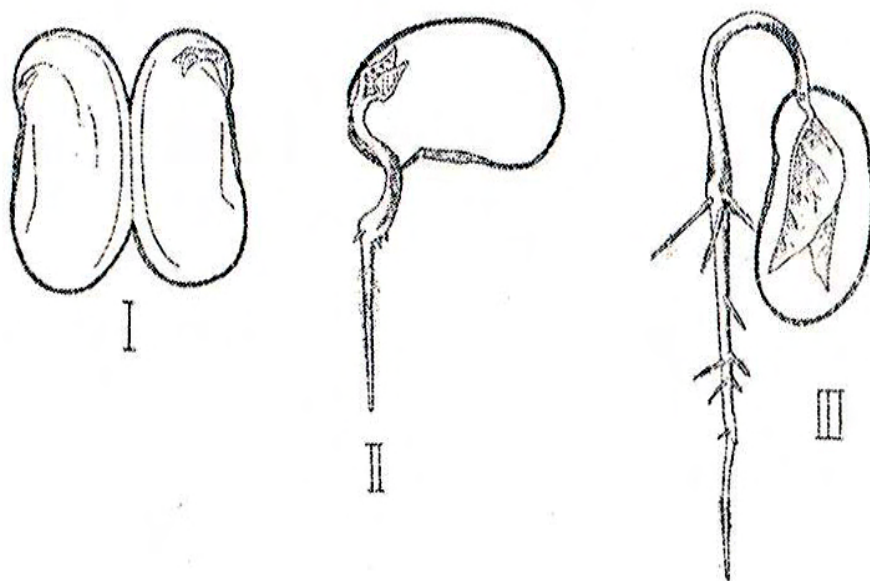


Figura 50. La germinación de un alubia. Lámina del *Libro la metamorfosis de las plantas* de Goethe.

Goethe alude a la semilla como un órgano; sería un órgano seminal que posee un modelo de crecimiento universal, junto con el origen seminal del embrión humano, donde las formas se asemejan, sobre todo al principio. En el Neolítico, como muestra la figura 49, en la figura de arcilla vemos una forma seminal que, en este caso, sería el trasero de una figura femenina, pero que en realidad es una metáfora del embarazo seminal ritual de la *mujer pájaro* y el huevo cósmico; muy parecida o igual a esta es lámina del libro de Goethe sobre la metamorfosis de las plantas.

La experiencia física del conocimiento hace que interioricemos este conocimiento ancestral del crecimiento y de la comprensión del mundo, y nos hace las candidatas perfectas para entender la materia. En cada material se esconde un secreto, es el secreto del cosmos, es un microcosmos que repite el cosmos. Volvemos en este caso a revisar a Bachelard, bien lo explica en uno de sus escritos sobre la imaginación y la materia:

¹⁵⁶ VON GOETHE, J.W. *La Metamorfosis de las plantas*, op., cit., p. 92.

“Una imaginación que alimente la causa formal y una imaginación que alimente la causa material [...] Es necesario que la causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen, imágenes directas de la materia. La vista las nombra, pero la mano las conoce”¹⁵⁷.

Aunque Bachelard hable de “la imaginación” como causa material y formal, es la causa sentimental la que empuja al alumbramiento de la obra. Aquí aparece la idea de la *corporeización* desde el imaginario femenino en distintas *formas*, ya sean animales o vegetales, y a través del modelado, donde, según Briffault, “la alfarería prehistórica era el trabajo de las mujeres”¹⁵⁸, con sus manos elaboraban formas que venían desde el imaginario del inconsciente, en el que de forma ritual intentaban realizar un *acto de fertilidad, contención y emanación* de esta en todo lo que hacían era plasmar su inconsciente en la forma y se identificaban con el. Lo que imaginaban aparecía como arte de magia en sus manos, objetos mágicos con carga mágica para elaborar ritos de fertilidad nutrición y contención.



Figura 51. Molde de pan del alto Egipto. Lámina del libro los alimentos sagrados.

La

¹⁵⁷ BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁸ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 100.

forma de la hogaza de pan da cuenta de cómo una idea se plasma en la materia: aparece una espiral que denota un símbolo de *transformación a través de lo nutricional*, pues la espiral es un modelo de crecimiento arbóreo y a la vez, en este caso, sale como un elemento nutricional hecho para la transformación a través de la ingestión. Además está hecho de semillas, que son el elemento vegetal que contiene mas fuerza, ya que contienen la fuerza de lo que va a nacer.

La espiral del pan tiene forma de la huella dactilar que referencia la obra de Giuseppe Penone en la que vemos cómo superpone su huella a la de la huella del árbol, una forma de identificación con la transformación vegetal corpórea. Penone trabaja en toda su obra con un solo tema: la *corporeización* del árbol, es decir, que intenta convertirse en árbol a través de intervenciones, ya sea *performativas* con el cuerpo interviniendo en espacios arbóreos como abrazando un árbol o fundiendo su identidad, como en este caso, con la huella dactilar del árbol, que parece decir “yo soy árbol”.

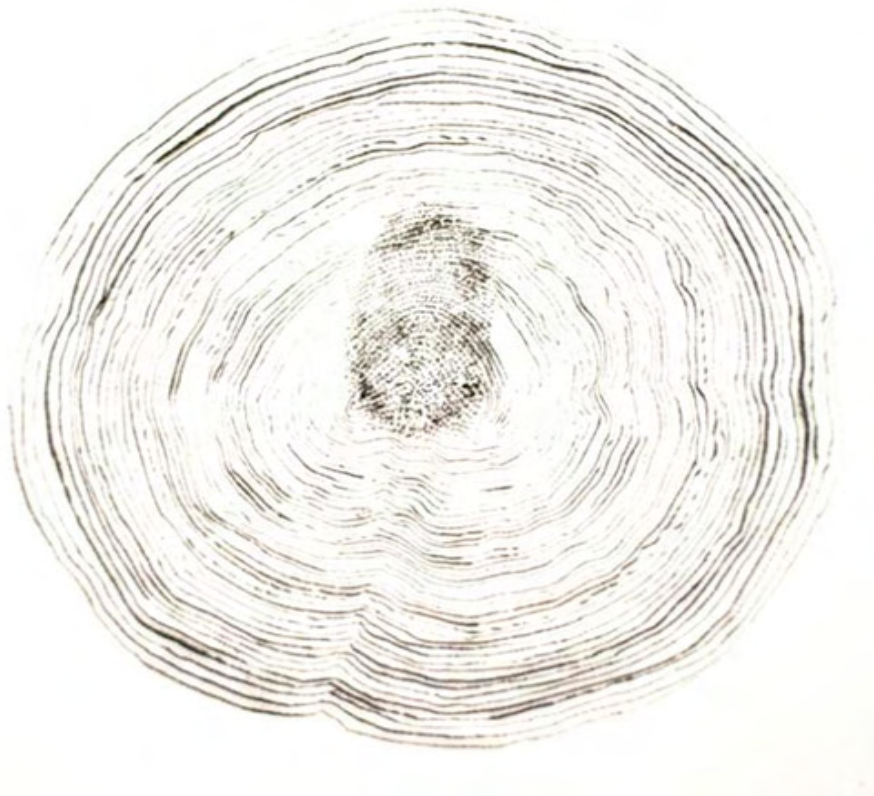


Figura 52. Giuseppe Penone, *Finger print*, 1994.

Esta afirmación parece reverberar en toda su obra de tono espiritual, ya sea con la materia que utiliza —la madera, el oro, el agua—, ya su mismo cuerpo. Su deseo de alcanzar el interior del árbol supera con creces toda su obra, ya que hurga hasta el centro mismo del árbol desgranando capa por capa hasta encontrar el pequeño árbol que se encuentra dentro del tronco, el pequeño que se formó a través del crecimiento transformador de la espiral. Y con ello busca esa transformación a través de la identificación de su yo, su yo digital.

A través de la espiral el *carácter elemental femenino positivo* lo que hace es contener, formar y mantener. En lo relacionado a la contención, está el elemento de los alimentos que han de conservarse para la preservación de su especie; al contenerlos fabrican cuencos de todo tipo para luego cocinar para ellos a través de estos calderos, lo que hacen es imitar el modelo creacional que se realiza en su cuerpo al formar en su vientre curvo a sus hijos. Aunque también se puede cocinar sin cerámica, siempre hay una forma contenciosa vegetal: hojas dobladas y ahumadas, cuencos de semillas grandes, etc.; en general, todos tienden a la contención.



Figura 53. Vasija lenticular de acabado bruñido, 1830 a.C. Tamaño: 28x34 cm. Foto: M.A. Lorca.

Hay una pieza del siglo X a. C. que posee la virtud de ilustrar una vasija contenedora en forma de semilla, una semilla que fue un nutriente fundamental aparte del trigo desde los primeros restos encontrados en el Mesolítico: la lenteja. Esta pieza está realizada imitando a la forma del *carácter elemental femenino positivo* en la que aparece *la idea de la contención*, y que a través de lo nutricional ayuda a la transformación del ser humano. La forma de lenteja hace que la pieza posea la *fuerza fértil de la semilla* sobre todos los alimentos que vaya a contener, ese carácter mágico también lo adquiere por ser hecho de arcilla que viene de la Madre Tierra.

En cereal del trigo y todas las semillas que han sido parte de la relación transformadora del crecimiento del ser humano, así como la de los animales, que también se han alimentado con esas semillas, ha sido crucial en la evolución del ser humano. Todo ello parece haber sido, descubierto, plantado, gestado, manipulado y cocinado por el *carácter elemental femenino positivo* y, como tal, ha sido un reflejo de algo mayor que ya nos contiene a todos y que es cósmica e omnipresente: la Gran Madre.

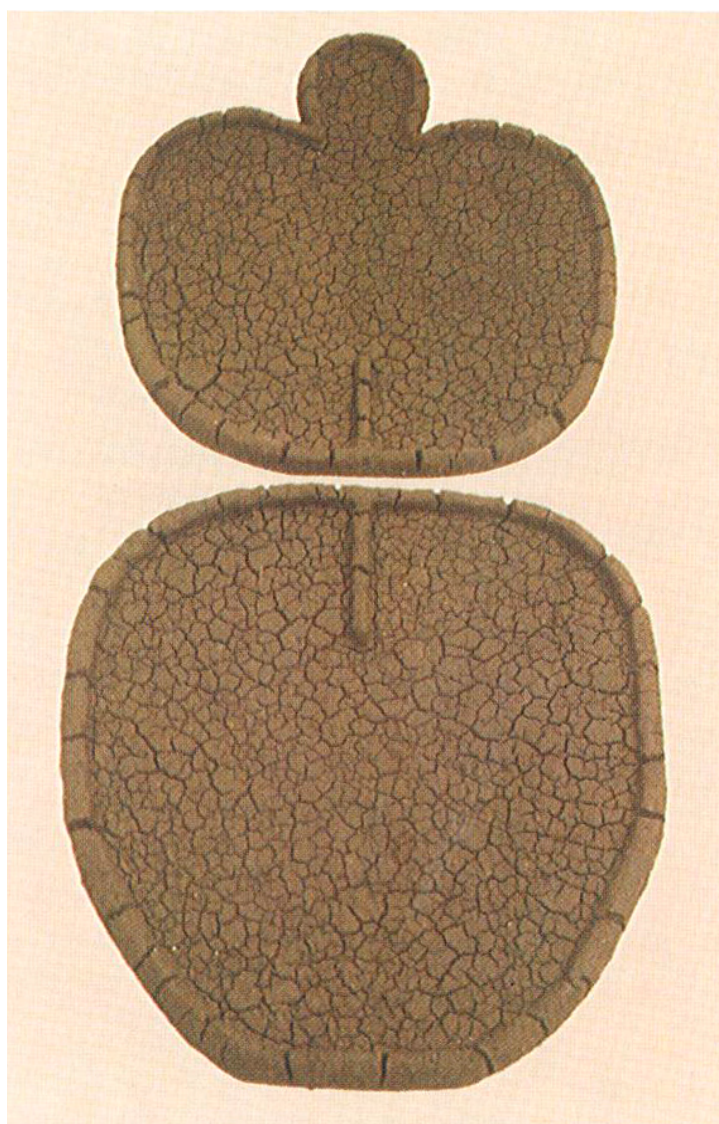


Figura 54. Ana Mendieta. Figura con Gnana, 1984.

En esta pieza de Mendieta vemos la materia de la tierra que representa a la Gran Madre o la diosa de la tierra Gea, quien posee la facultad de la materia que acoge en todos sus estados: en la arcilla, por ejemplo, es la que contiene la semilla y las raíces de la vida, de hecho, la Biblia menciona en el Génesis cómo el hombre nació siendo modelado de *Ella*, la arcilla de la Tierra Madre. Hay una clara referencia a *la tierra como creadora*, y como tal es un acto ancestral de relectura de la Diosa Madre, de cuyo vientre nacemos todos. Mendieta habla de su obra como algo ancestral y dota la materialidad de la arcilla-tierra de emociones y sensaciones, muy en relación con el origen de lo materno:

“He seguido un dialogo entre el paisaje y el cuerpo femenino, basado en mi propia silueta. Creo que es el resultado de haber sido arrancada de mi tierra durante mi adolescencia. Me llena la sensación de haber sido nacida directamente del vientre de la naturaleza, mi arte es mi forma de restablecer los lazos que me atan al universo”¹⁵⁹.

No solo se representa la tierra y el lodo como contenedores del mundo, sino que se muestra la primera como madre del mundo. En la figura de la obra de la silueta craquelada de lodo seco, aunque contenedor, vemos cómo Mendieta menciona su relación emocional con el material de la tierra:

“Mi trabajo es, básicamente, en la tradición de un artista neolítico. Tiene poco que ver con el arte de la tierra. Yo no estoy interesado en las cualidades formales de mis materiales, pero los emocionales y sensuales”¹⁶⁰.

Aparece una conexión vinculada a la emoción con la materia, y no es cualquier materia, sino la de la Madre Tierra. Al ser una figura-sello, aparece una cierta idea de identidad o huella dactilar de la Gran Madre, de su eternidad y de lo efímera que es nuestra vida: nosotros somos sencillamente fugaces en el sistema de *Gaia*. Según James Lovelock¹⁶¹, Gaia sigue viviendo, regulándose y autorregenerándose sola sin la intervención de nadie. Ese poder que Mendieta nombra como sentido mágico del arte primitivo hace referencia precisamente a esa cualidad de la Tierra Madre que la hace eterna ante nuestras fugaces vidas. Somos parte de ella, pues nacemos de ella y vivimos en ella. El concepto es de madre y, como tal, la artista intenta volver a ella pegándose a la tierra y marcando su identidad en la Madre Tierra como una aceptación y retorno a ella:

“Es el sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder, hallaron en el arte primitivo, que influye en mi actitud personal hacia la obra. Durante los últimos cinco años he estado trabajando en la naturaleza, explorando la relación entre la tierra, y el arte. Uso mi cuerpo como una referencia en la creación de las obras, yo soy capaz de trascender en mí una identificación voluntaria y total inmersión con la natura. A través de mi arte, quiero expresar la inmediatez de la vida y la eternidad de la naturaleza.”¹⁶²

¹⁵⁹ VISO, O. *Rituals of Rebirth*. Londres: Prestel Publishing, 2008, p. 109.

¹⁶⁰ CHANNING, G. “Earth Art, Ana Mendieta Looks into the Past”, *Providence Journal Bulletin*, 21 de abril de 1984.

¹⁶¹ LOVELOCK, J.E. *Las edades de Gaia*, op. cit.

¹⁶² MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B., *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996, p. 215.

PARTE II

EL CRECIMIENTO

LA MUJER ÁRBOL

CAPITULO III

LA MUJER DEL SICOMORO

ÍNDICE

CAPITULO III. LA MUJER DEL SICOMORO

III/ 1. Introducción

III/2. La diosa Isis y el renacimiento desde la muerte a través del árbol.

III/3. La diosa Nut-árbol sicomoro

III/4. El árbol de la leche como transformadora

III/5. El misterio femenino de la sangre leche

III/6. La loba y la prostituta como animal mamario

III/7. La mujer árbol y las mamas como frutos

III/8. El carácter transformador del misterio de la sangre-leche-vino

III/1. Introducción

La entidad femenina a través de los tiempos ha estado relacionada con lo vegetal, a través de la simbología, los cuentos, los mitos y las religiones, ya sea por su capacidad creadora fecunda, ya por su capacidad nutricia y su poder transformador. Estas capacidades y poderes la relacionan constantemente con el otro, en el que su capacidad de creación es pasar de la unidad a la dualidad o a la división de una entidad. Esa capacidad creadora consiste en la separación de lo que es único, como lo haría dios en el Génesis, separando las aguas de la tierra, por ejemplo, o separando a Eva de Adán. Dios es la unidad, luego la unión de Adán con Eva es dios. El acto de la creación es el poder de dividir, pero también se encuentran otros aspectos que determinan lo femenino en cuanto a su simbología y significación, por ejemplo, Neumann resume el carácter femenino en el *carácter elemental positivo*:

“[Cuyo] centro del carácter elemental femenino en el que la mujer contiene, protege, nutre y da a luz, está ocupado por el recipiente”¹.

También tenemos el *carácter elemental negativo* —que consiste en la expulsión y el despojar— e, incluso, el carácter elemental negativo —que se caracteriza por el poder de devorar o de matar a lo que previamente se ha dado a luz—. Por último, se da el *carácter transformador* femenino, que vertebró el yo consciente a través del inconsciente.

El *yo consciente*, que es de orden masculino, parece que gravita alrededor del centro inconsciente del Gran Femenino², queriendo esto decir que el niño se construye al lado de su madre —construye su *yo primevo consciente* o *ánima*— a través de la mirada inconsciente de esta, que moldea el ser (el yo) del niño a través del lenguaje, la nutrición la protección y la expulsión o la muerte. La cuestión central de la tesis como proceso vegetal en el cuerpo femenino es su *carácter transformador* y cómo simbólicamente se representa este a través de la historia, una y otra vez, por la unión de lo femenino con lo vegetal. Esta unión puede darse a través de los procesos de transformación del propio cuerpo femenino como metáfora de los procesos vegetales, de la fertilidad de los campos, de los alimentos y frutos tomados de ella, así como de los ciclos que —al ser característica del arquetipo de la Gran Madre o imagen originaria— no aluden a una imagen concreta presente en el espacio y en el tiempo, sino a una *imagen interna que opera en la psique humana*. La expresión simbólica de este fenómeno psíquico se encuentra en las figuras y creaciones con las que la humanidad ha representado a la gran divinidad femenina en sus mitos y esculturas³.

Nos centraremos en este capítulo de manera transversal, a través de la simbología ancestral y arquetípica de la unión vegetal femenina, en momentos puntuales de la

¹ NEUMANN, E., 2009. *La gran madre...*, op., cit., p. 127.

² *Ibid.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 19.

historia, y tendremos en cuenta el reflejo o influencia que ha tenido sobre la obra de artistas contemporáneas —a través de estos símbolos operan en sus imágenes arquetípicas corpóreo vegetales— el inconsciente colectivo de los que observan, ayudando así a la transformación. La observación consciente de los objetos, esculturas, relieves, frescos, pinturas e instalaciones que trabajan en esta línea a través de la imagen arquetípica del Gran Femenino o Gran Madre, de alguna manera modula el inconsciente del observador invitando entonces a una cierta consciencia, que se opera desde la transformación.

III/2. La diosa Isis y el renacimiento desde la muerte a través del árbol

El mito de la diosa árbol Isis está relacionada íntimamente con los *procesos vegetales femeninos*, que simbolizan los procesos cíclicos vegetales de regeneración, desde la *semilla* que nace de la tierra, el crecimiento vegetal, la culminación de la flor hasta la muerte del *fruto-nutricio*, así como la regeneración otra vez desde el *subsuelo-hades-raíz*. Este proceso vegetal femenino que encarna la diosa árbol Isis se refleja en la capacidad de la mujer de incitar, mediante su cuerpo como tronco axial, la transformación de sus allegados, ya que los hace nacer, los nutre, los madura. Al mismo tiempo en su cuerpo se reflejan misterios cíclicos en los que se embaraza, hay un nacimiento, la fase de *leche-nutrición*, el crecimiento, la maduración y, finalmente, el misterio de la menstruación. Todo ello reúne y describe el misterio de la creación.

Como en todo proceso vegetal, aparece un elemento esencial que parece transportar todos esos procesos: el agua. Este elemento esencial para la vida humana también lo es para la vida vegetal, no solo para su subsistencia, sino para todas sus transformaciones, incluidas la de la resurrección. En la época romana Isis fue sincretizada por las ninfas del agua y en la época precristiana por salus, que tenían con dotaciones curativas a través del agua y a las que se les atribuía a ciertas ciudades romanas de aguas, *aquae*. En España, sobre todo Galicia y Cataluña, encontramos *Caldes de Montbui*, que tiene unas fuentes de agua caliente con cloro, flúor, cromo y yodo que parecen curar la artritis y las fracturas, entre otras cosas, aún hoy en día gracias su altos poderes de aguas termales⁴. En realidad, la curación forma parte del carácter elemental femenino, ya que es una parte de la transformación, y son las mujeres las que rigen estos asuntos, ya que son representadas una y otra vez por las deidades transformadoras de la vegetación.

Los griegos consideraban el agua también como paso transformador o conductor antes de entrar en el Hades, pues tenían que ir en unas barcas y cruzar un río llamado Aqueronte, que Caronte vadeaba para llevarlos al otro lado, donde encontraban Cancerbero, el perro de tres cabezas que esperaba a la puerta del Hades. Dentro del Hades también había agua, cinco ríos: el Aqueronte, río de la pena; el Cocito, río de las lamentaciones; el río Flegetonte, del fuego; el río Lete, del olvido, y el río Estigia, el del odio. Este último, por cierto, fue donde cayó Aquiles. En la *Divina comedia* de Dante, para poder pasar a cualquiera de los diferentes estadios del viaje hacia la muerte —en el

⁴ RUBIO, R. (ed.). *Isis: nuevas perspectivas. Homenaje Álvarez de Miranda*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1996, p. 145.

purgatorio primero y luego en la muerte— se deben pasar una suerte de ríos en barca de una manera escalonada. El elemento del agua conforma la transformación vegetal y la humana incluso a través de su muerte.

Isis representa todas esas facetas, y la más llamativa reside en su poder de *curación-resurrección-nacimiento* a través del mito de Isis y Osiris, que cuenta cómo el hermano malvado de Osiris, Set, mandó construir un *arcón-sarcófago*⁵ ricamente decorado del tamaño de su hermano y en una fiesta, prometió dárselo a quien encajara dentro de él perfectamente. Efectivamente, Osiris se metió y lo encerraron y sellaron con plomo fundido, dejándolo florar a la deriva por el Nilo. Isis, casada con su hermano Osiris, rey de la incipiente agricultura⁶, afligida, lo buscó por toda la rivera del Nilo⁷. Al parecer el sarcófago había desembocado en el mar, llegando hasta la costa de Biblos en Fenicia, donde las ramas de un *árbol eriáceo* lo había acogido, y rápidamente este árbol creció a su alrededor integrándolo en su tronco⁸. Los reyes de Biblos cortaron el magnífico tronco⁹ para ponerlo como columna en su palacio, e Isis entró en el palacio y se convirtió en golondrina aleteando alrededor del *tronco-columna-falo* —algunos dicen que concibió a Horus, el hijo de ambos, de este modo—. Se reveló entonces como diosa, sacó el sarcófago de la columna y, se transformó en milano, después, se cernió sobre su yaciente *hermano-marido* con ternura y lo devolvió a la vida insuflándole aire con el batir de sus poderosas alas.

El acto de buscar a su marido a través del río y encontrarlo dentro del tronco de un hermoso árbol y resucitarlo ocurre dos veces según Cashford y Baring; por lo visto, hay otra versión en la que Set estaba cazando jabalíes y encontró entre los juncos el sarcófago en el río Nilo, cuando decide despedazar el cuerpo en catorce trozos y disgregarlo por todo Egipto, cada trozo en un lugar, y el falo en el río Nilo. El falo disgregado es un elemento recurrente en la mitología de muchas culturas, al que prestaremos atención más adelante como objeto fertilizador, ya que suele estar ligados a los procesos de fertilidad, relacionados con los vegetal y lo humano.

En este caso, el falo es el árbol o forma parte del árbol-columna y es fecundado por Isis¹⁰, las dos veces convertida en pájaro. Al enterarse, Isis busca cada uno de los trozos para recomponer a su marido construyendo su cuerpo en forma de momia, que el sacerdote Anubis le ayudó a unir. En esta versión el falo fue tragado por un pez e Isis no pudo encontrarlo, por lo que fabricó una réplica y le consagró una gran ceremonia. Entonces, Isis volvió a convertirse en milano y a abanicar el cuerpo de su marido hasta resucitarlo, y este se convirtió en el rey de la eternidad y ocupó el trono del inframundo.

La diosa Isis posee el poder de la resurrección, que es un poder que poseen también los vegetales. Por eso, es la diosa árbol y, así, la denominaban la *diosa verde* o la *diosa acompaña a la muerte*, que es capaz de dominar la vida y la muerte, ya que tiene acceso a

⁵ El arcón simula lo que luego se convertiría en su sarcófago, que al estar hecho de madera podía flotar en los ríos de la muerte.

⁶ Enseñó a los egipcios a plantar el trigo y cebada, a recolectar fruta de los árboles y a cultivar la vid, ya que —según Cashford y Baring— antes de su tiempo las razas del mundo habían sido salvajes. Este hecho es importante, porque nos ayuda a explicar el cambio que se dará más adelante de la adoración de la Diosa Madre *partenogenética* y la llegada de la agricultura como iniciación de los dioses masculinos.

⁷ Aquí el Nilo representa río que se cruza antes de llegar al inframundo, y el sarcófago representa el barco. Luego Isis va a buscarlo al inframundo.

⁸ La entrada del inframundo aparece en la base del tronco.

⁹ El tronco representa también, como veremos más adelante, el falo de Osiris. El Hades o inframundo es el lugar donde se produce la resurrección y la fecundación.

¹⁰ Sin que esté claro en qué versión.

ella, en realidad, es la que acompaña en los procesos de transformación que veremos más adelante y que consisten en la regeneración mediante el nacimiento, el crecimiento y la muerte de una manera cíclica, imitando el proceso vegetal. Es, en definitiva, la que acoge y lleva el *alma* por la oscuridad a través del Hades y promete su salvación.

“¡Osiris!, te fuiste, pero has regresado,
Te dormiste, pero has despertado,
Moriste pero vives de nuevo”¹¹.

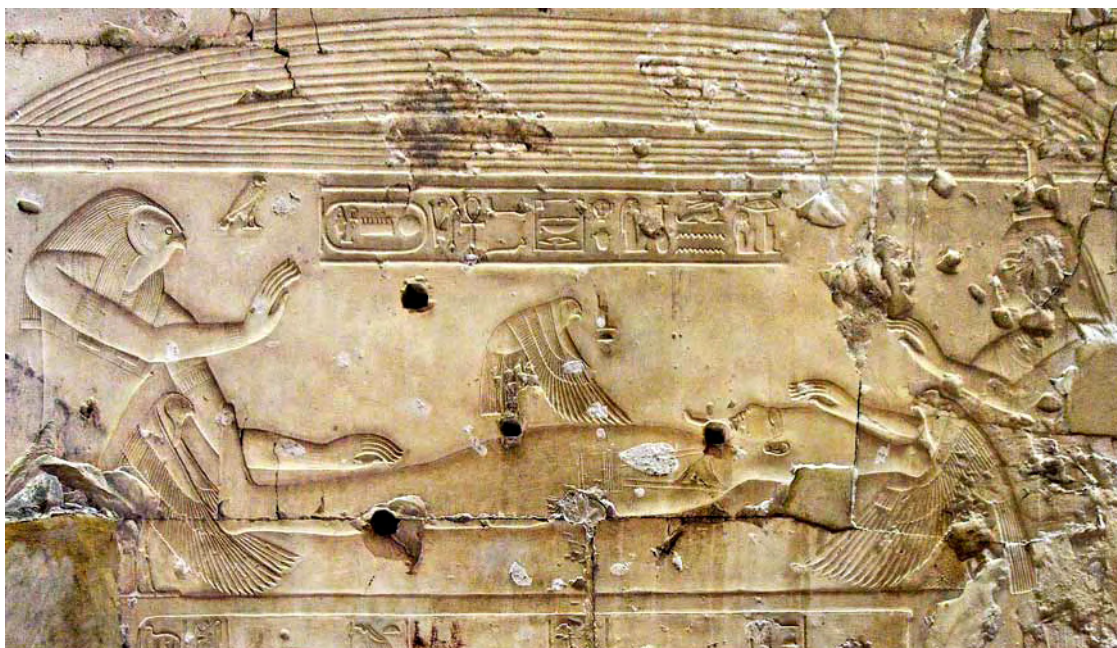


Figura 1. Isis en forma de milano concibiendo a Horus, 1300 a. C., dinastía XIX. Templo de Seti, Abidos.

Aparece en el Templo de Seti un jeroglífico que muestra la imagen de estos sucesos del inframundo, con el cuerpo yacente de Osiris e Isis convertida en milano sobrevolando la zona de lo que parece que quedaba del falo de Osiris. El falo de Osiris se encuentra en posición vertical, como el troco de un árbol o una columna; esta verticalidad une el cielo con el inframundo, y Osiris representa en sí el dios del inframundo e Isis, en este caso¹², es el pájaro que representa lo celeste.

Este episodio de resurrección en el que interviene la diosa Isis de manera activa en los manejos del nacimiento, vida, muerte y resurrección de sus allegados —marido, hermano, hijo— es un aspecto de la diosa que se entrelaza con su forma de diosa árbol, ya que el árbol representa a la deidad femenina por su capacidad de *acoger, nutrir y dar frutos, germinar-nacer y morir*, es decir, es un elemento que no solo articula en su cuerpo la vida y nacimiento de “otros”, sino que nutre a los demás para transformarlos o regenerarlos.

Las diosas se sincretizan unas en otras a través de la historia: Isis, como Ariadna, posee la llave de la entrada al laberinto que se encontraría como analogía al acompañar a

¹¹ RUNDLE, C. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londres: Thames & Hudson, 1978, p. 113.

¹² Ya que también es la diosa del inframundo.

los muertos por el viaje hacia a renovación; en el mito de Ariadna sería la que “acompaña a Teseo” con el hilo a través del oscuro túnel del laberinto-espiral para llegar a matar al Minotauro, que en este caso sería el Hades, o el demonio, para vencerlo y poder “salir” del Hades o Muerte, allá de donde es imposible salir, lo que sería el *resucitar* o volver a la vida. Las dos diosas se sincretizan y simbolizan el poder de la transmutación, el cambio de un estado al otro, de la oscuridad a la luz, de la muerte al nacimiento y del nacimiento a la muerte, es decir, el arquetipo del camino. El alma pasa de un estado oscuro y pesado a uno lleno de luz y liviano.

Cuando Horus venga la muerte de su padre Osiris y se proclama rey, acude al inframundo para reanimarlo, “poniendo su alma en movimiento”¹³, para así poder subir al mundo y participar de las nuevas noticias, regalándole el ojo izquierdo que Set le arrancó —que actuaba como protector de cualquier daño y también considerado ojo de la eternidad—. Osiris recobra la vida eterna y “cuando subió el espíritu de la vida y del crecimiento se despertaba y comenzaba el nuevo año”¹⁴ se empieza con ello a definir a Osiris “como el dios que representa a las semillas del las cosechas del cereal (*Frugum semina*), que mueren en la tierra pero produce frutos para alimentación humana”¹⁵.

Así, el fruto del cuerpo de Osiris (o acaso una parte del cuerpo de Osiris) es consumido con los alimentos. Al llegar el invierno las semillas son nuevamente sembradas y, por tanto, Osiris resucita mágicamente gracias al calor de la Tierra Madre, la propia Isis, “que mediante *la invetio* de Dios renueva a su prole mágica y eternamente, cada año y todos los años”¹⁶.

También aparece el factor de la asimilación de los dioses en diosas, ya que este subir y bajar del inframundo causa las estaciones y el brotar de la primavera fecunda. Cada vez que Osiris subía al mundo del inframundo, los campos de cereales brotaban alrededor del Nilo, lo que nos recuerde a la diosa Perséfone, hija de la diosa del cereal Deméter, que sube y baja cada seis meses del Hades activando la fertilidad y haciendo brotar la primavera en los campos. Esto demuestra que, una y otra vez, los dioses se apropian de los atributos de las diosas y viceversa; se vislumbra ya una cierta androginia que pertenece y caracteriza los misterios de la creación.

La mitología se embulle en signos o símbolos, siempre de carácter ambiguo, que manejan los sentidos desde el inconsciente y nos llevan a lugares que no esperamos, de los que resurgen a su vez visiones, que nos hacen comprender más a fondo algunas cuestiones o sencillamente ahondan más en la capa del extrañamiento o misterio de la creación. De ahí que un símbolo originalmente posea una infinidad de interpretaciones y avive o acelere nuestra imaginación, o más bien despierte el imaginario que ya poseemos. Según Didi-Huberman, cuando habla sobre el factor subjetivo de la imaginación y de cómo se forman y conforman las ideas que son ya en sí *materia*.

¹³ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 274.

¹⁴ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵ RUBIO, R. (ed.). *Isis: nuevas perspectivas...*, op. cit., pp. 65-75.

¹⁶ PEREA YÉBENES, S. *La idea del alma y el más allá en los cultos orientales durante el Imperio romano*. Madrid: Signifer, 2012, p. 22.

Igual que el hombre tiene órganos, que son la materia del cuerpo, la psique ya es en sí una materia más que no debemos de dejar de tomar en serio, ya que la persona *piensa-imagina* un puente luego lo construye. Quién lo hubiera dicho: ¿Cómo es posible que se pueda imaginar algo así? Lo mismo pasa con las ciudades, los inventos o la bomba nuclear. Todo parte del imaginario.

“La imaginación se convierte en una realidad, es una forma de energía que se manifiesta en algo concreto. La psique tiene una cualidad de materia, la materia tiene un lado psíquico”¹⁷.

Didi-Huberman prosigue recalcando que la psique tiene un cierto peso e indica que miramos la vida desde dentro de nosotros, es decir, creamos la vida desde nuestra imaginación y pensamiento, o sea, que la psique es el elemento creador. En cierta manera se podría reflejar este aspecto en la diosa Isis como pájaro aleteando que pertenece al mundo del imaginario y de las ideas, que las baja del cielo convirtiéndolas en materia, en este caso, Horus. En ciertas tribus australianas, los hijos se conciben cuando se los “imagina” su madre.

Cuando desde el cielo, los granos de polen aterrizan en el centro de la flor, estos germinan y producen una estructura en forma de tubo polínico que se introduce por elongación dentro del óvulo de la flor, y se produce un cigoto, y así una división o separación que se regenera hasta formar un fruto, que sería en realidad un ovario maduro, lleno de semillas embrionarias, rodeadas de una piel carnosa.

En realidad, la descripción de la fecundación de la flor es muy parecida al descrito en el episodio mitológico de la diosa Isis fecundando a Osiris, donde hay un elemento aéreo que fecunda generando materia. También llama la atención que la terminología del órgano reproductor femenino sea idéntica a la descrita en la fecundación de la flor. Esta terminología, al igual que las similitudes en los caracteres elementales femeninos con relación a los procesos vegetales cíclicos, es infinita y se repite a lo largo de la historia sincretizándose una y otra vez en comparaciones que *metamorfosean* el cuerpo de la mujer en los procesos vegetales y viceversa.

La imagen o símbolo, que en realidad es una imagen esquemática de una idea que representa una infinidad de interpretaciones y despierta el imaginario que ya poseemos en nuestro inconsciente, relacionada con las cuestiones de esta tesis, sería esencial para la representación encontrada en la tumba de Tumotsis III de la diosa árbol Isis, en la que ella es un árbol que ofrece su pecho a un viajero que camina hacia la muerte. Esta representación simbólica de la escena mitológica de la diosa árbol Isis es la que expresa con una claridad rotunda la idea de la *diosa-árbol* o *el arquetipo de la diosa-mamaria*.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. “El acorazado Potemkin: de la historia al poema” [conferencia]. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2015.



Figura 2. Isis-árbol amamantando a Tutmosis, 1600 a. C, dinastía XVIII. Tumba de Tutmosis III, Tebas, Valle de los Reyes. Foto: R.M.R. Hagen.

La diosa árbol ofrece su pecho lácteo al muerto que camina hacia el inframundo, el árbol femenino tiende su brazo protector para que el viajero descanse en ella, es decir, que actúa como la Diosa Madre contenedora, así como la que abre la puerta del camino hacia la muerte o la regeneración. Se podría describir como analogía al bebé que mama de su madre y que, gracias a su poder nutricional, crece en un cuerpo diferente cada vez, sin dejar de ser él mismo, es decir, que la diosa-árbol acompaña al proceso de cambio en el que se trasciende de una materia a otra, de un estado a otro, de la vida a la muerte y de la muerte a la vida, sin que se deje de ser el mismo. Ese proceso de transmutación *matérica* es lo que llamaríamos *el proceso vegetal en el cuerpo femenino como mecanismo de transformación*.

El concepto del “camino” es asociado con el viaje hacia la muerte o renovación, y en muchos casos se representa en forma de espiral¹⁸. Sorprendentemente, el árbol crece en espiral y hacia arriba, dejando las líneas espirales del tronco como huella de su crecimiento vital-temporal. El que mitológicamente aparezca una diosa que se corporeiza en un árbol, que ayuda a los muertos en su *camino* hacia muerte y la

¹⁸ En el Paleolítico, sobre las petroglifos y dólmenes se grababan en toda suerte de espirales que evocaban los ciclos cósmicos, que se sintetizarían más adelante en los laberintos minoicos y los celtas.

renovación vital, hace que prestemos atención a la unión constante que posee la figura femenina o deidad con lo vegetal y, en este caso, con lo arbóreo. También se la relaciona con la vía láctea como *el camino* que se ha de escoger hacia la muerte o la renovación cuando se llega a Santiago de Compostela. A Ariadna también se la representa al lado de la espiral o laberinto, como quien encamina a Teseo hacia la muerte del Minotauro y a la salida del mismo laberinto; se narra cómo trascendió mediante el mecanismo renovador de la espiral, de ser un príncipe avocado a la muerte cuando entró al laberinto, a un posible rey cuando salió de él. Todo gracias a Ariadna, la diosa que le acompañó en su viaje a la muerte y renovación, al igual que la diosa Isis y otras muchas que analizaremos a lo largo de los procesos vegetales en el cuerpo femenino como mecanismo de transformación.

III/3. La diosa Nut-árbol sicomoro

A lo largo de la mitología egipcia aparecen varias representaciones de *diosas árbol* y de forma específica con el árbol del sicomoro. Todas se mezclan y cambian los papeles: serían la diosa-árbol Hathor, la diosa-árbol Isis y la diosa-árbol Nut. La diosa Nut es la diosa celeste y se la presenta como la bóveda celestial que todo lo protege; también se la representa en forma de palmera, a la que más adelante dedicaremos un apartado. Lo importante es que a esta deidad femenina se la representa en forma de árbol porque hace la labor de *acompañar* a los muertos en su viaje al inframundo. Todas ellas son capaces de tal acto y lo hacen ofreciendo los alimentos nutritivos, generalmente higos, dátiles, leche y agua, ya que son alimentos sagrados ya que ayudan a *trascender el cuerpo* físico, más allá de sí mismo, buscando la renovación vital. La fruta representa la muerte, pues es el último estadio de la evolución del crecimiento de la planta antes de caer al suelo y resurgir como planta otra vez. La leche representa la nutrición materna, como protección y evolución. El agua, por último, es el símbolo de las aguas primordiales que trasladan el cuerpo más allá de la bóveda celeste y más profundas que las raíces del árbol de donde nacen los manantiales. Estas diosas fueron posteriormente sincretizadas por la religión cristiana en la figura de la virgen madre, que acompaña a su hijo hasta la muerte, y que le amantó y protegió de pequeño. Estas deidades femeninas se representan en forma de árbol, ya que también el árbol tiene los atributos de alimentar con sus frutos, proteger, unir el cielo y la tierra con sus ramas y raíces. El árbol, como la mujer, tiene esa capacidad de unir, nutrir con sus frutos, acompañar en el camino y proteger. Por ello, estas deidades se corporeizan el árbol.

El árbol del sicomoro parece ser familia de la higuera y del árbol de la mora, y proviene de Egipto y de casi toda África; posee unos frutos parecidos a los de la higuera, con los que Hathor, Isis y Nut —el árbol del viajero— alimentaban a los viajeros. También está relacionado con la muerte, pues su madera se utiliza para construir los sarcófagos. En algunas ocasiones se habla de Egipto como de *El país de los sicomoros*, y al árbol se le llamaba falsa higuera o higuera egipcia.

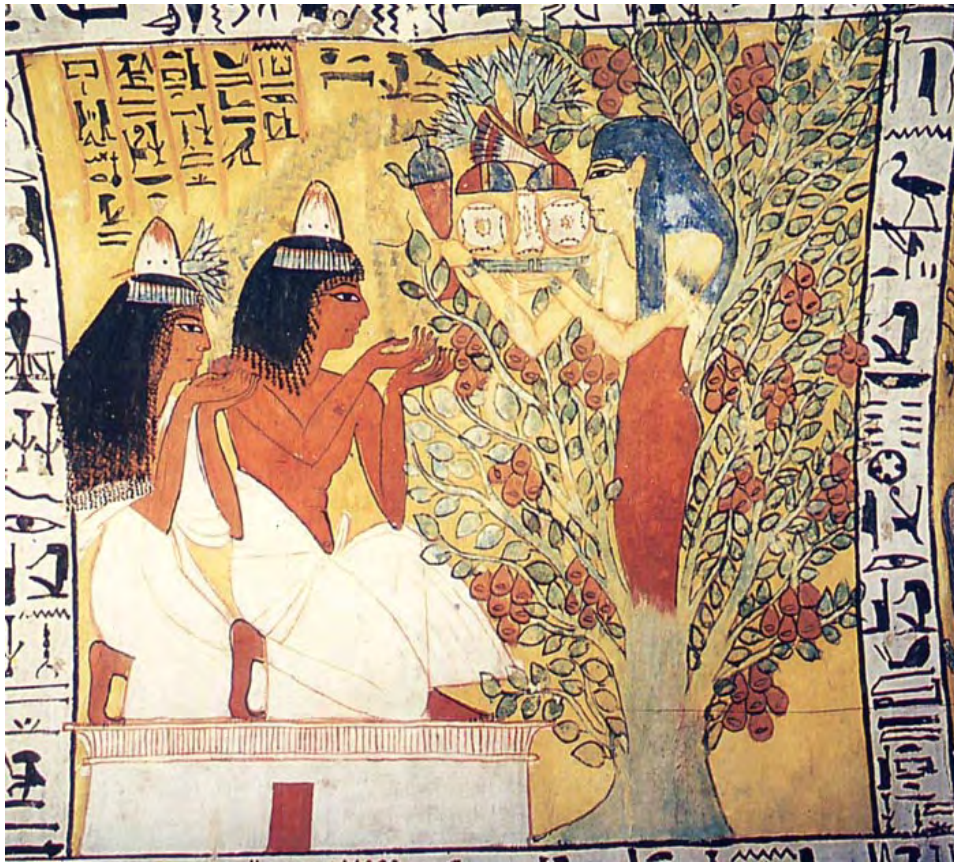


Figura 3. Nut arbórea en el techo de la tumba de Sennedyem, dinastía XIX. Reinados Seti I y Ramsés II. Situado en la necrópolis de Deir el Medina en 1886. Foto: Susana Alegre. Fuente: <www.egiptologia.com>.

Según Zohay y Hopf, los egipcios eran los únicos que cultivaban este árbol, muy fácil de reproducir mediante esquejes. Debido a que su madera era incorruptible, lo relacionaron rápidamente con la muerte y la resurrección; de ahí que se plantaran cerca de las tumbas y que los ataúdes se construyeran, cuando era posible, con su madera blanda y ligera.

También se hacían amuletos con la forma de sus hojas. Al principio, la tapa del ataúd se identificaba con la diosa del cielo Nut, aunque, con el tiempo, el árbol acabó identificándose también con Hathor y con Isis, las tres señoras del sicómoro. Podemos ver representaciones en las que aparecen Hathor o Nut subidas a un sicómoro dando de comer o de beber al difunto. Nut adopta entonces el papel protector, hospitalario y compasivo de Hathor. Como árbol del viajero, era Hathor quien ofrecía sus higos a los viajeros que se encontraban con uno de estos árboles en el camino. Hathor aparece a veces como *La dama del sicómoro* porque, escondida entre sus hojas, en los límites del desierto, ella salía para ofrecer a los muertos el agua y el pan de bienvenida.

El cereal es en sí también un alimento sagrado, ya que es el alimento nacido de la Madre Tierra y crecido gracias al dios del sol. No solo fue un alimento sagrado a través de la historia en Mesopotamia, Sumeria, Babilonia o Egipto, sino que se adquiere como alimento base en la cuenca del Mediterráneo e, incluso, se convirtió en el alimento más sagrado junto con el vino y el aceite, como en el cristianismo el cuerpo de Cristo:

“Por ello —explica San Agustín— el pan es por excelencia el propio Cristo, ya que es sembrado por la Virgen, fermentado en la carne, amasado en la pasión, cocido en el horno del sepulcro, especiado en las iglesias que cada día distribuyen el alimento celestial”¹⁹.

El ataúd de Osiris estaba construido con madera de sicomoro y recibía la sombra del mismo árbol. La tapa de esos sarcófagos poseía en su mayoría el cuerpo de Nut



Figura 4. Nut arbórea dando de beber agua y ofreciendo higos. Museo Kest-ner de Hannover. Foto: Schulz, R. y Seidel, M. *Mundo de los Faraones*, Potsdam: H.F. Ullmann, p. 484.

representado con las manos alzadas tocando las estrellas y con los pies enraizados en el profundo lodo de las agua primordiales, ayudando al muerto en su ascensión y regreso a la protección de la tierra, en el camino hacia la resurrección.

Ser enterrado en un ataúd de esa madera significaba ser acogido por el abrazo de la Gran Madre, en forma de Isis, Hathor o Nut, figuras arquetípicas que cumplían la función de acompañar a través de la muerte a los “viajeros”, nutriéndolos y saciando su sed, como deidades protectoras.

¹⁹ NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S.; BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods...*, op. cit.

Hay una relación de la diosa árbol Nut o Isis, como árbol *alimentador, curador y transformador a través del agua y de los higos*. Hay aquí una clara referencia arquetípica de la transformación interior a través de la muerte o el agua o por lo que ingerimos, en este caso, los higos, que relaciona la boca con el sexo, es decir, la relación entre la transmutación o transformación a través del acto sexual, que en este caso son muestra de un acto simbólico que sería comer higos. Esta aproximación sería de carácter espiritual y sagrado, tanto la muerte como el agua y como el alimento simbólico sexual se convierten en un acto de curación del alma. El fruto sexual mirado como mecanismo de renovación ayuda al cambio interior.

“[L]a salud del cuerpo vino pareja con la mutación del alma”²⁰.

“Los higos por ejemplo a parte de tener una connotación simbólica relacionada con el sexo también aparecían en algunos textos de medicina egipcia como purgantes y laxantes”²¹.

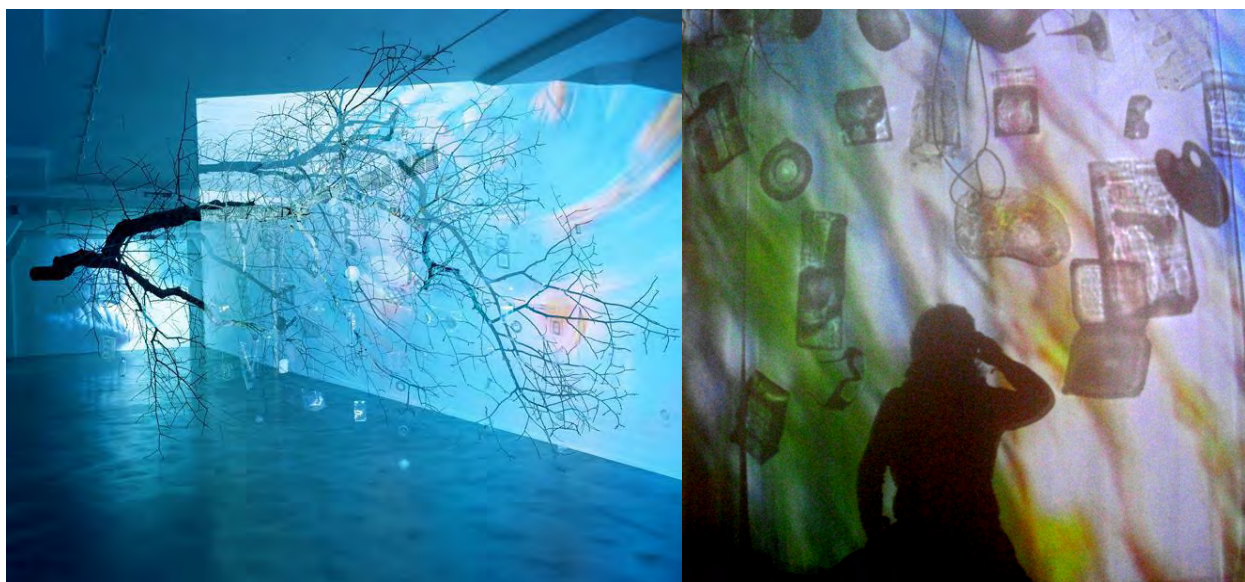


Figura 5. Pipilotti Rist, *Apple tree innocent on diamond hill*, 2003. Hara Museum, Tokio, Japón. Foto: María Trepp.

Pipilotti Rist en casi todas sus obras trabaja con el imaginario vegetal, acuoso y corporal femenino que a través de un visual psicodélico de videoinstalaciones mezcladas con objetos, esculturas y *performances* incluye dentro de sus intenciones la representación simbólica del imaginario, desde lo ancestral y arquetípico hasta la mitología y la fenomenología del inconsciente a través del arte actual.

En su videoinstalación *Apple tree innocent on diamond hill* aparece una mujer interactuando con los objetos-frutos que son en realidad objetos contemporáneos a los que ella llama “objetos domésticos de deseo”, como las reminiscencias del árbol de la vida, la manzana, el fruto, lo prohibido y sus límites, el placer y el gusto frente al cuestionamiento de lo permitido y el romper con los límites arquetípicos establecidos.

²⁰ FERNÁNDEZ MARCOS, N. *Los Thaumata de Sofronio: contribución al estudio de la incubatio cristiana*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1975, p. 136.

²¹ *Idem*.

La relación de Pipilotti con el color se explica muy bien en una entrevista, donde se le pregunta a raíz de su video Pepperminta, qué importancia o mensaje tienen los colores en su obra. Rist contesta que en realidad es un acto político ya que en Europa o Japón la forma la línea tiene mas importancia que el color, en realidad el dibujo, el blanco y el negro son lo mas valorado²².

“Form, line, black and white and writing are the spirit, the intellectual, the rational, and color is something like music, which is formless. You can fall into that formlessness, it’s dangerous, it’s subconscious, it’s associated with the exotic, the proletariat and today, it’s a tool for advertising. When we want to appear deep and intellectual, we try not to use too much color. I wanted to speak about this, about the way we hide behind the black and white”²³.

Habla también de la relación del color con el inconsciente: “Because inside we are extremely colorful. When we close our eyes after looking at light the afterburn is very colorful. Our subconscious is very colorful”²⁴.

En cuanto al tema del agua, según Burckhardt:

“[E]l agua es un símbolo de gracia, lo que aparece claramente en el simbolismo del bautismo. Lo sagrado se define por el temor reverencial del que es objeto: es el reflejo de un principio eterno, y por lo tanto indestructible; de ahí proviene directamente la inviolabilidad de la que goza”²⁵.

III/4. El árbol de la leche como transformadora

Isis da *agua-leche* (figura 6) como mecanismo transfigurador relacionado con la muerte; el agua es una materia purificante como el fuego, pero está más relacionada con el nacimiento, aunque en algunas culturas también pertenece a una tipología de rito funerario, en algunas occidentales o en la hindú, en la que a los muertos se les deja flotar y desaparecer en el gran río Ganges occidental. Cuando hablamos de mecanismo transfigurador nos referimos a una forma de comportamiento de la materia que cae sobre el elemento al que se aplica, es decir, que la materia, en este caso, el agua, se comporta de una manera transfigurada constante, en permanente cambio, uniendo el cielo y la tierra. Como dice Cirlot:

“[F]inalmente las aguas superiores e inferiores se hallan en comunicación, mediante el proceso de la lluvia (involución) y de la evaporación (evolución) [...] el agua se condensa en nubes y retorna a la tierra en forma de lluvia fecundante, cuya doble virtud deriva de su carácter acuático celeste”²⁶.

Es decir, que al aplicar este elemento material sobre la persona se inicia una transformación sobre la materia de la persona, en este caso, el cuerpo; se produce un

²² Entrevista realizada www.art-it.asia. Consultada el 27/10/2014.

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*.

²⁵ BURCKHARDT, T.; STODDART, W. y SERRA, E. *Espejo del intelecto*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000, p. 51.

²⁶ CIRLOT, J. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994, p. 56.

cambio, una transfiguración como en la figura arbórea de Nut o Isis en el techo de la tumba de Sennedjem, donde les ofrece a los visitantes (de camino al Hades) agua e higos.

De hecho, se dice que no se puede regresar del Hades a la vida sin comer algo, como en el mito de Perséfone, que es una granada, fruto que se relaciona simbólicamente a la fertilidad. De igual modo, Isis maneja el fenómeno de la resurrección de Osiris a través del amor y el sexo (recogiendo los trozos de su pene).

En los textos de las pirámides se dice que “el muerto respira el aliento de Isis”²⁷. Eso hace referencia a cómo Isis respira el aliento de Osiris, y encuentra, una vez reunidos “sin respiro hasta encontrarle”²⁸ todos los trozos del cuerpo de Osiris su *hermano-marido*²⁹, para convertirse en ave, milano o gavián, y al volar sobre el cuerpo cadáver de su marido, bate las alas creando aire o *aliento vital*³⁰. De este modo aparece el milagro de la resurrección desde la muerte: Isis le insufla la vida a Osiris; a la vez aparece un milagro doble de vida: ella concibe de Osiris en ese momento a un hijo que se llamará Horus.



Figura 6. Árbol de leche. Mitología y simbolismo de la flora en México prehispánico. Códice Vaticano-Ríos.

²⁷ Véase: BUDGE, WALLIS, *The Book of Dead*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. p. 268-269; y RUNDLE, C. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, pp. 248-249.

²⁸ BUDGE, WALLIS, *The Book of Dead*, op. cit., p. 69.

²⁹ Tengamos en cuenta este concepto de *hermano*, que hace referencia a que son iguales ante el mundo, que están en el mismo nivel.

³⁰ CASHFORD, J. y RIAÑO RUFILANCHAS, D. *El mito de Osiris: los misterios de Abidos*. Girona: Atalanta, 2009, p. 70 .

Aparecen aquí varios conceptos que merece la pena analizar. Por un lado, la relación de Isis con la *vida-muerte* es fundamental, pues Isis acompaña y nutre en la muerte, dando la vida también por medio de otra materia, más etérea, relacionado con el aire, el vuelo o el pájaro, que se relaciona con el alma que se eleva y revive.

Por otro lado, dentro de la mitología mexicana, la diosa Xochiquétzal es la madre del maíz y de las flores, de las deidades acuáticas y de lo vegetal. Al venir la diosa del agua y de las tinieblas se decía que los bebés, cuando morían, no iban al reino de los muertos (Hades), sino a la tierra de las aguas con flores: Xochitlalpan, y que allí había un árbol con tetas de donde los niños mamaban. Garibay lo compara con el “árbol de la vida”³¹.

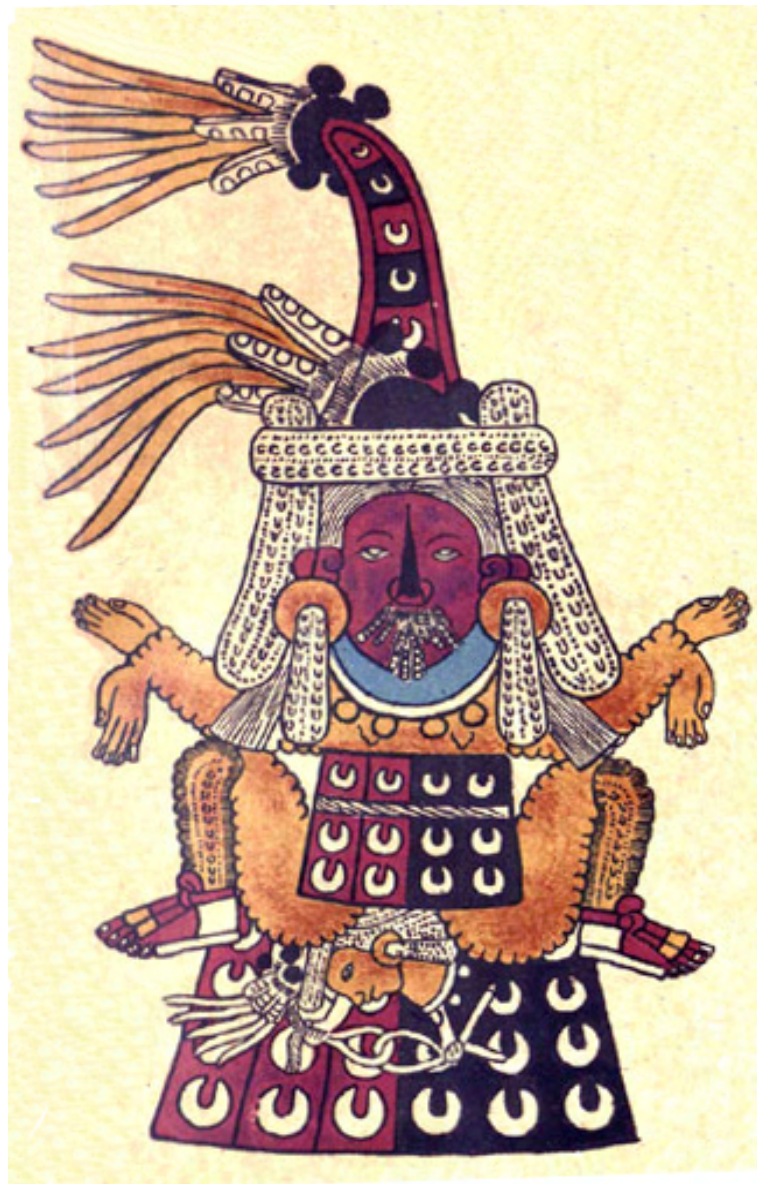


Figura 7. Tlazoltéotl descrita en el Códice Borbónico. Lámina del libro *Veinte himnos sacros de los Nahuas*. Fuentes Indígenas de la cultura Nahuatl. Informantes de Sahagún.

³¹GARIBAY,ANGEL;1958, Veinte himnos sacros de los Nahuas. Fuentes Indígenas de la cultura Nahuatl. Informantes de Sahagún:2 Instituto de historia UNAM México. P. 142-144

Su madre, la diosa del sustento Tlazoltéotl se relaciona como la Diosa Madre y es la propiciadora de las cosechas. Tonacacihuatl era mitad femenina del principio dual de la creación, como la tierra o como el agua, es decir, como la diosa suprema a la que invocan todos los conjuros³².

Esta diosa azteca no solo tiene dos hijos relacionados con la fertilidad vegetal — Xochiquétzal, diosa de las flores y fertilidad y Centeotl, dios dual del maíz y las cosechas— sino que los códices la vinculan estrechamente a este concepto de fertilidad, y es la nariguera en forma de media luna con que aparece siempre representada, el *yacametzli*.

“[R]ecuerda el vínculo místico de la tierra y de la luna y la influencia de este astro sobre la vegetación y la fertilidad”³³.

A *Tlazoltéotl* se la relaciona con la Luna³⁴ :

“La luna está en estrecha relación con *Tiazolteotí* (...) Pues *Tíazolteol* coincide con la gran madre de los dioses, diosa de la cosecha, y en ella encarna el nacimiento del maíz y el resurgir de la vegetación a consecuencia de un acto sexual”³⁵.

Esta diosa está muy unida al deseo sexual y a la carnalidad; según Sahagún, estaba en los anales del sexo, la vida y la muerte al igual que las diosas árbol y vegetales, Isis y Nut, estaban en los procesos de vida o muerte de los partos, conocedoras de los caminos o puertas de las almas que caminan hacia el Hades o vuelven (nacimientos) del Hades.

En la figura 7, vemos cómo de la vagina de Tlazoltéotl sale un niño, cómo está en proceso la acción del nacimiento, así como la cantidad de pechos que posee, cómo está de cuclillas y acerca la vagina en parto cerca de la tierra, al modo de fecundación de los campos y las tierras. En definitiva, cómo parece dominar de una forma abierta y generosa la luz y la oscuridad.

En el continente africano, según Witter, también aparece *el árbol de la leche*³⁶, que se utiliza en el ritual de paso llamado *nakang'a*, de los poblados ndemdu de Zambia (1952), en los que la niña se prepara para ser mujer. Se utiliza un árbol de la familia de la higuera, llamado *Diplorhynchus condylocarpon*, que tiene como savia un líquido que es del color y la textura de la leche, al que llaman el árbol *mudyi*, que significa *la línea materna, feminidad o maternidad*³⁷.

³² DE LA SERNA, J. *Manual de ministros para conocer y extirpar las idolatrías de los indios tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes ediciones fuente cultural*. México: Librería Navarro, 1953.

³³ SOUSTELLE, J. *El universo de los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 124.

³⁴ BURLAND COTTIE, A. “Some notes on ancient mexican stellar beliefs”, *New World antiquity*, n.º 2, 1954, pp. 1-4.

³⁵ SELER, E. *Comentarios al Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

³⁶ TURNER, V. W. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1980, capítulo 1.

³⁷ TURNER, V.W. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca (Nueva York): Cornell University Press, 1967, p. 300.



Figura 8. Novicias ndemdu pintadas después del rito de paso. Foto: Witter.

La niña se tumba al lado de un pequeño árbol de la misma edad que ella, envuelta en una manta blanca de manera que no pueda mover los pies ni las manos, a modo de tronco. El árbol ha sido previamente consagrado por la instructora del rito —*nicong'u*³⁸— y la madre de la niña, pisando la hierba en forma de círculo alrededor del árbol, crea un espacio *aparte o prohibido* —*chacujila*— que también se utiliza en el ritual de paso de los chicos y que se considera el *espacio de la muerte o lugar de sufrimiento*, ya que también lo utilizan para las mujeres parturientas. Es un lugar de transformación, por tanto, las mujeres de la tribu se dedican a pellizcar a la niña todo el día hasta caer la noche, cuando ha de estar en silencio, sin moverse y en ayunas.

³⁸ TURNER, V.W. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, op. cit., p. 52.

Este dolor es el mecanismo de transformación, junto al simbolismo de la leche que explicaremos en detalle más adelante. A través del dolor del nacimiento, la pubertad y el parto se cambia de estado. En la imagen vemos que las decoraciones corporales son en realidad formas circulares que evocan los pechos lactantes del árbol de la leche, y por ello pintadas de color blanco.

En realidad, el árbol *mudyi* es la representación del rito de pasar de un alma que ya muere a otra, el rito de paso de una vida anterior, la niña, a una vida nueva, que sería la de la mujer que se puede casar y tener hijos.

Lo más interesante es que este árbol representa al *chinkijikilu*, árbol de la leche, que simboliza los *pechos de la leche materna* llamados *mayeli*, de ahí van a llamar *muydi* a la madre con hijo para más adelante denominarlo *ivumu* que significa *útero* o *estomago*. El árbol de la leche es la madre de alimenta con sus pechos de leche a las almas que cambian, muriéndose para pasar a otros estados de vida en ritos de paso.

“El árbol de la leche es el lugar donde durmieron los ancestros fundadores y el lugar donde se inicia ella y otros ancestros, y más abajo nuestra abuela y madre y nosotros los niños. Es el lugar donde nuestra tribu o costumbre tribal empezó y también los hombres justo de la misma manera”³⁹.

Según Witter, este ritual es un ritual de aprendizaje donde la niña *ndemdu* adquiere sentido o conocimiento de mujer: la niña bebe sentido o conocimiento igual que el bebé bebe leche.

También analiza la simbología del árbol de la leche, en la que hay varios factores que se suman para convertirse en algo simbólico. Por ejemplo: el hecho de que no solo tiene una apariencia sensitiva o sensual como experiencia directa —del propio árbol, al cortar sus ramas, se obtiene un líquido blanco viscoso que emula la leche materna—, sino que también hay otro árbol llamado *mukula*, de cuya corteza se obtiene una sustancia roja que relacionan con la sangre. Forman parte del imaginario-mundo de las ideas de la tribu, como elementos unificadores de todos los actos, ritos y ceremonias, que marcan la vida de los *ndemdu* y se suceden como una polarización de significados⁴⁰.

Según Jung:

“Un signo es una analogía o una expresión abreviada de algo conocido, pero un símbolo es siempre la mejor posible expresión de un echo relativamente desconocido”⁴¹.

El símbolo del árbol leche llega más allá de lo desconocido, dándonos una luz sobre lo que significa y actuando en el inconsciente como catalizador de las emociones. Edward Sapir lo explica como la “condensación de símbolos”⁴², que es cuando se utilizan ciertos símbolos en los rituales “como detonante de emociones o tensiones conscientes e

³⁹ TURNER, V.W. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, op. cit., p. 53.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹ JUNG, C. *Psychological Types*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1949, p. 61.

⁴² SAPIR, E. “Symbols”, *Encyclopedia of the social sciences*, XIV. Nueva York: Machmillan, 1934, pp. 492-493.

inconscientes tengan lugar en su propia forma. Por lo tanto el símbolo está saturado de una cualidad emocional”⁴³.

Esos símbolos son en sí los mecanismos de transmutación del ser y se rigen por los *misterios femeninos de la sangre-leche* que se engloban en la figura de la diosa-árbol lactante que aparece en varias culturas transversalmente en el tiempo y el espacio.

Aparece también otra figura muy unida a la de Isis a través de la idea del agua en la mitología de Laponia; esta Isis, que se encuentra en los comienzos del todo, es el agua en el primer estado.

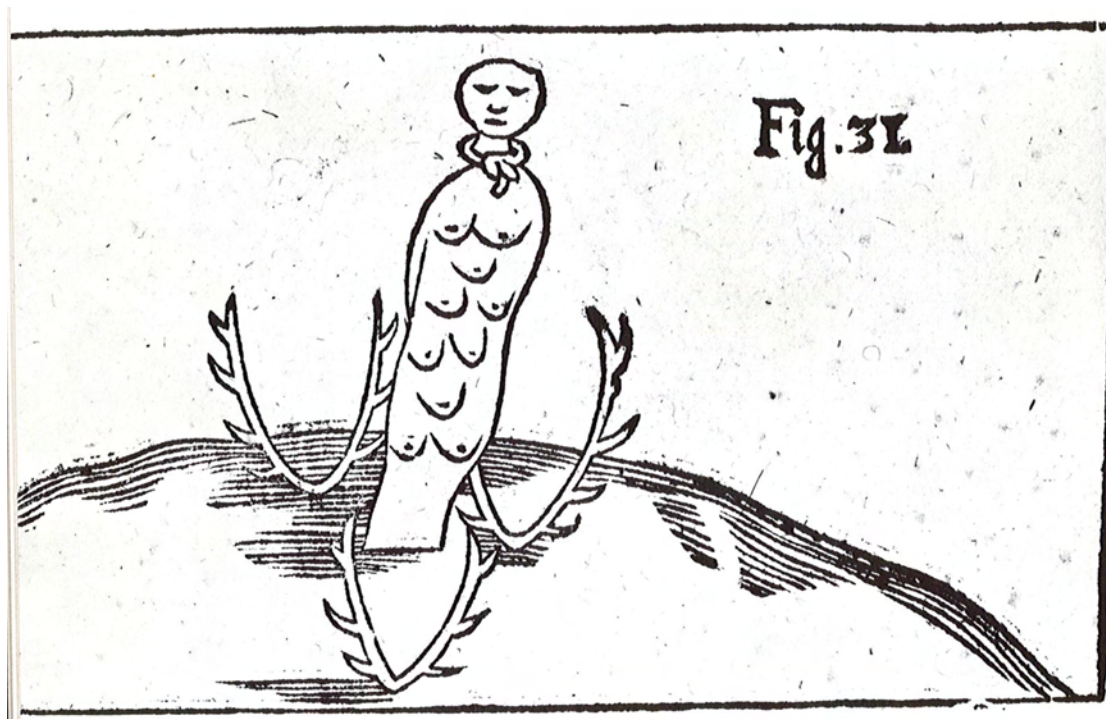


Figura 9. O Rudbeck, 1689. Lámina de Isis Multimammia de Laponia del libro de Baltrusaitis, *La Quête d'Isis*. París: Olivier Perrin.

Isis-Lis significa hielo en viejo gótico, lo mismo que Thétis-le, *Theus fiord*, es una divinidad convertida en hielo⁴⁴. La cosmogonía hiperboreal es acuática por excelencia: la tierra y la vida proceden del agua, y el agua proviene del hielo, la primera sustancia sólida del universo.

Un elemento recurrente es esta diosa láctea, que siempre aparece rodeada de animales; es también el hecho de que no posea brazos y mantenga una postura hierática lo que se explica porque al fin y al cabo es un árbol, y su cuerpo es el tronco, el tronco o columna que comunica el cielo con la tierra. Cashford menciona la escalera de Jacob de la que luego hablaremos como la subida en espiral del alma hacia el cielo; uno se llega a imaginar dentro de ese cuerpo femenino-árbol tronco, esa escalera circular y en espiral subiendo hasta el cielo.

⁴³ SAPIR, E. "Symbols", *op. cit.*, pp. 492-493.

⁴⁴ BALTRUSAITIS, J. *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'Égyptomanie*. París: Olivier Perrin, 1967 (Collection Jeu Savant), p. 23.

Esta figura es un árbol-diosa con pechos, que se repite en varias culturas y, aparte de ser una *mujer-árbol*, es además una mujer alimentadora, en este caso, de leche. Es una mujer-cuerpo que se transforma en árbol y tiene pechos alimentadores; esto alude a lo que Neumann llama los misterios de transformación femeninos que están relacionados con los misterios sanguíneos que, según el mismo autor, hacen que *la mujer experimente su propia creatividad y producen una impresión numinosa*⁴⁵ en el varón⁴⁶.

La mujer o la diosa-árbol trabajan paralelamente: la una encuentra su propio significado en la otra y viceversa; además, son las dos coherentes tanto en su comportamiento como en su condición femenina con el sistema cósmico, que es cíclico, hace nacer, nutre, se transforma y se regenera. Estos procesos son iguales que los procesos vegetales, que son a la vez también coherentes con el comportamiento del sistema cósmico: nacen, se nutren y nutren a los demás, se transforman, regeneran y son completamente cíclicos; por ello, se asimila a las deidades femeninas con árboles o vegetales, como la diosa palmera Nut o la diosa árbol Isis o la diosa árbol Hathor. Es en sí el poder de transformación que estas deidades poseen lo que queda como trasfondo de todas sus actividades nutricias; en el viaje hacia el renacimiento después de la muerte, dan de mamar y, al hacerlo, transforman al individuo.



Figura 10. Sarah Lucas, *Nice Tits*, 2011.

⁴⁵ Viene de *numen*: fascinación ante un misterio; en este caso, sería la fascinación ante la transformación de la mujer.

⁴⁶ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 45.

En la obra *Nice Tits* de Sarah Lucas, aparece esta misma figura de mujer-árbol Isis, que evoca a la Diana de Éfeso. Toda una relectura de esta figura, pero con unas piernas de mujer con tacones y una parrilla que puede significar un cierto entramado que sale hacia fuera en el espacio conexionando el espacio exterior con lo nutricio femenino y la figura de la mujer sexuada poseedora de botas de tacón muy altas, casi de prostituta. Esto se relaciona, como ya veremos más adelante, con la deidad de Ishtar y de Luperca.

Esos misterios femeninos son las posibles transformaciones corporales y psicofísicas que la mujer experimenta durante su vida en relación a la creación, pues es dadora de vida, instrumento para la alimentación, supervivencia y protección del niño, dentro y fuera del seno materno, por lo que marca desde el origen intrauterino y extrauterino el carácter elemental del niño⁴⁷.

El Cantar de los Cantares es un libro sagrado, que se cree que escribió el rey Salomón en el siglo X a. C., pero que, según los estudios, se escribió en el siglo VII a. C. y que está incluido en la Biblia. En el Cantar de los Cantares también se muestra una relación con la mujer y los pechos como frutos salidos de un árbol:

“Yo soy de mi amigo e a mí es su deseo [...] Las mandrágoras⁴⁸ dieron olor e sobre nuestras puertas todas las frutas, nuevas e aún viejas, mi amigo [...] Quién te diese como hermano mío, mamante las tetas de mi madre, que te fallase en la calle e te bessase, e non escarneciesen de mí”⁴⁹.

También se forma a través de estas transformaciones *psicocorporales* una nueva visión del yo femenino, tanto en el inconsciente como en lo consciente, formándose así *el poder femenino que coopera en el alumbramiento de lo nuevo*⁵⁰. Este acto transformador también afecta, según Neumann, directa e indirectamente al varón como una provocación, como algo que le pone en movimiento y le obliga a transformarse; ahí aparece el *ánima* o figura anímica que el hombre experimenta a través de la mujer, que repercute en la visión o parte femenina del varón en sí mismo⁵¹.

“El *ánima* es el vehículo principal del carácter transformador. Motor del movimiento e impulsora de la transformación, la fascinación ejercida por esta figura seduce e impulsa al varón, infundiéndole el valor necesario para todas las aventuras del alma y del espíritu, la acción y la creación, en los mundos externos e internos”⁵².

La deidad femenina nutricia produce ese efecto transformador en el varón, casi como una incitación al cambio, a la renovación, y este efecto es un proceso vegetal, ya que imita ese modelo de crecimiento articulado en la regeneración vegetal, que se encuentra representado también como símbolo femenino. La regeneración vegetal consiste en el nacimiento de la semilla, el crecimiento, la culminación de la flor y el decaimiento del *fruto-muerte-nutricio* y, finalmente, la caída en el *subsuelo-hades-raíz* de la que vuelve a

⁴⁷ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 34.

⁴⁸ Mandrágora: planta cuya raíz favorece los hechizos. Luego comentaremos el hecho de las plantas que transportan a otros lugares a través del inconsciente en el capítulo relacionado con el camino de Eleusis.

⁴⁹ FERNÁNDEZ LÓPEZ, S. *Las biblias judeorromances y el Cantar de los Cantares: estudio y edición*. San Millán de la Cogolla: Fundación San Millán de la Cogolla; Cilengua, 2011, pp. 159-160.

⁵⁰ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 46.

⁵¹ JUNG, C.G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós, 1990.

⁵² NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 47.

renacer por sí misma. Esa cualidad de cíclico, que encontramos en el proceso de semilla, árbol, flor, fruto y raíz, es asimilada y reflejada simbólicamente en la mujer y las deidades femeninas, por las similitudes de sus diferentes estadios corporales en los que participan como creadoras: menstruación, embarazo, nacimiento y lactancia. Por eso se la identifica con lo vegetal a través de todas las culturas, religiones y mitologías.

Esa impresión de renovación y crecimiento es transmitida a su infante, a través de la nutrición, de forma que se simboliza en las mamas de la diosa árbol Isis o la diosa del sicomoro alimentando con sus higos la dulce leche de la transformación. El pequeño se nutre, se alimenta y crece: en eso consiste su transformación; crecen también sus ideas, su conocimiento, su percepción del mundo, y del cuerpo y, como diría Neumann, su *ánima*.

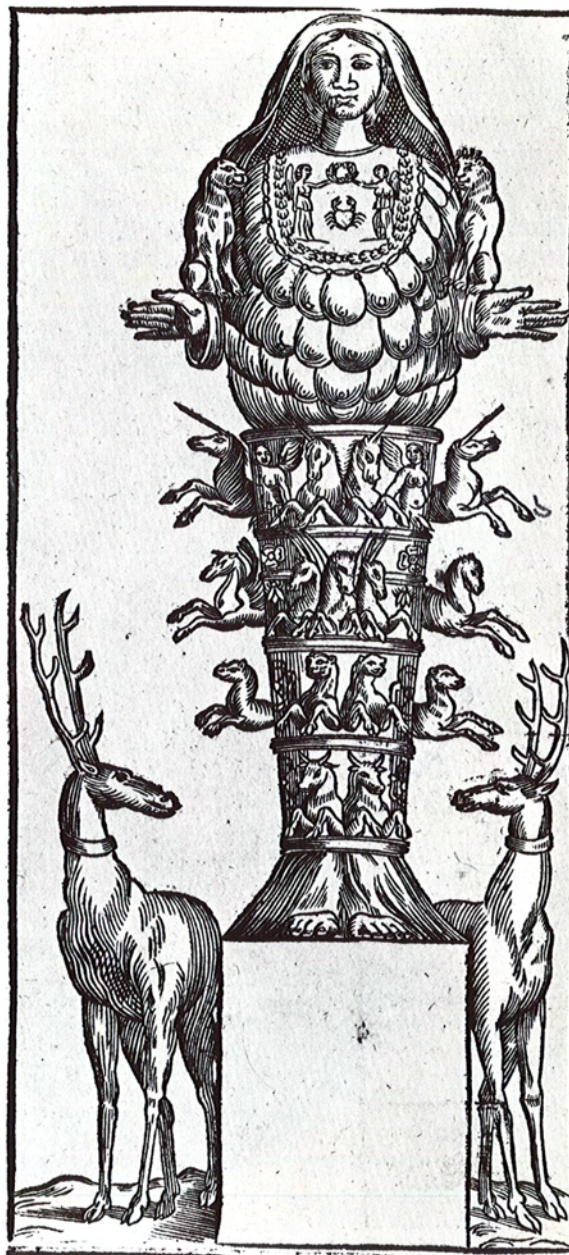


Figura 11. O. Rudbeck, 1968. Isis de Éfeso entre dos ciervos.

Vemos aquí a la diosa Isis mamaria de Éfeso, que en realidad representa a Diana con sus pechos nutricios trasformadores, que en otras culturas se representan en forma de frutos de árbol que cuelgan de sus ramas para alimentar a sus allegados. Las diosas Diana, Isis, Ishtar, Inanna y Nut, entre otras, aparecen rodeadas de animales, ciervos, ardillas, serpientes, leones o toros; no solo nutren, sino que poseen un carácter cósmico, es decir, que esos animales son los animales celestes representados por los animales del zodiaco. Ya que estas diosas son las que unen el carácter cósmico nocturno del cielo estrellado con el carácter de las profundidades del Hades, son en definitiva las instigadoras de la transformación.

III/5. El misterio femenino de la sangre leche

Los misterios femeninos transformadores son: en primer lugar, la menstruación, que es una transformación por la sangre; en segundo, el embarazo, donde el embrión es formado por la sangre en el momento que se interrumpe la menstruación, *donde la sangre deja de fluir hacia fuera*⁵³.



Figura 12. Georges Lacombe, *Isis*, 1895. Museo D'Orsay, París. Foto: Christian Jean.

⁵³ BRIFFAULT, R. *The mothers; a study of the origins of sentiments and institutions*, Nueva York: The Macmillan Company, 1927, vol. II, p. 444.

El tercero sería el misterio de la *transformación de la sangre en leche*⁵⁴, que es el elemento transformador a través del alimento. A la transformación de *la sangre-leche* de Isis, de la que bebían los faraones egipcios, se le atribuyen poderes divinos, como la inmortalidad, que viene más desde su poder de renacimiento constante incluso después de la muerte.

Lacombe en la tabla (figura 12) parece no solo sacar la imagen de la diosa Isis de una madera de árbol, sino que también la relaciona con la diosa lactante y habla claramente del misterio de la sangre-leche como algo poderoso y lleno de fuego, ya que la sangre no emana de los pechos de Isis, sino que salen como chorros de fuego en forma de sangre, aludiendo a su fuerza regeneradora, que se atribuye al fuego como elemento de transformación y limpieza. Estas evoluciones, casi alquímicas, rememoran la idea de cuerpo árbol alimentador que representa la Gran Madre, que protege y transforma, mediante la alimentación; también recuerdan a la estabilidad de la figura del árbol enraizado y centrado, las ramas abrazantes, que a la vez guía y acompaña por el camino de la transformación propia femenina, y es dinamizante para los que dependen de ella.

Los cátaros pensaban que lo espiritual era liviano y necesario —llevaban una dieta vegetariana, como los esenios, eran muy puros— para llegar a la iluminación y al conocimiento, y tomaban el agua como algo material, es decir, pesado y desaconsejable para la iluminación o para llegar a un estado de pureza y comunión con Dios —que según ellos estaba en su propio interior—. En los ritos de paso siempre se usa el agua como elemento purificador y ellos lo encontraban impuro, es decir, que en los rituales de celebración de la vida —bautizo— y de la muerte —extremaunción— se utiliza el agua. Sin embargo, los cátaros consideraban que no era correcto, ya que el agua poseía una relación con el demonio o lo impuro de la materia.

Hay también una relación arquetípica con el héroe masculino que está conectado con el mundo consciente y el monstruo devorador femenino al inconsciente “[...] esta correlación es universal; en los dos sexos, el yo consciente activo se ve caracterizado por medio de un simbolismo masculino, y la totalidad del inconsciente por medio del simbolismo femenino”.⁵⁵ Es la mujer, la que al tener hijos, alimentarlos y hacerlos crecer, la que *acompaña* en el proceso transformador en la vida sin contar la gestación que también es un proceso transformador y dinamizador de la vida. También es la madre la que enseña a hablar a los niños y la que *dibuja* a través de los símbolos los hechos y las enseñanzas, el imaginario del inconsciente del niño.

III/6. La loba y la prostituta como animal mamario

El manejo de ese imaginario inconsciente hace que sea una figura femenina la que acompañe a través del viaje de la transformación tanto exterior como interior. En este caso, Isis es la que acompaña a Osiris en su transformación vida-muerte-vida a través del órgano sexual, así como al viaje a las profundidades del Hades, donde en la muerte engendran vida: otra transformación que sería el nacimiento o la encarnación de Horus.

⁵⁴ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

La que acompaña a la entrada y salida del Hades es Isis, como hacen muchas otras deidades y representaciones femeninas a través de la historia de las mitologías culturas y religiones. También el ser femenino abarca otras funciones como la de proteger y matar; esa dualidad está presente constantemente, la de dar vida y quitarla es una constante de la naturaleza, es decir, el Gran Femenino o la Gran Madre. Isis es en realidad el principio femenino de la naturaleza, receptora de toda forma de generación. Por esa razón Platón la llama nodriza y la que recibe a todos⁵⁶.

La artista Louise Bourgeois realiza varias obras que engloban este temario y en las que siempre hay un factor maternal y cruel a la vez; trabaja a través de dibujos, esculturas, instalaciones y *performances* el arquetipo de la *diosa árbol mamaria*, que da vida, alimenta y protege frente a la que mata y destruye. Bourgeois trabaja en lo ambiguo, en la androginia, en la metamorfosis.



Figura 13. *Lupa Capitolina* o *Luperca*, Roma. La loba es del siglo XII a. C. y, añadidos, Rómulo y Remo son del siglo XV, los tres en bronce. Museo Capitolino.

Luperca o la loba de origen etrusco es la que en la mitología es la que recoge a los bebés Rómulo y Remo de la rivera del río Tíber para amamantarlos en una cueva a la que llaman *lupercal* y donde se celebraban unas fiestas dedicadas al dios Pan. Luperca era una deidad femenina que parece que se convirtió en loba para proteger y amamantar a los bebés en el lupercal (cueva) por mandato del dios Marte. “Burdel” en español significa

⁵⁶ PLATÓN. “Timeo o de la naturaleza”, en *Diálogos*. México D.F.: Porrúa, 2000, pp. 663-721.

“lupanar”. Etimológicamente, *luperci*, *lupercalia* y *lupercal* están relacionados con la palabra latina *lupus*, así como algunas palabras del latín están conectadas con prostíbulos, la palabra “loba” en latín quería decir “prostituta” en lenguaje de la calle. Por ello, se dice que fue una prostituta la que recogió a Rómulo y Remo para amamantarlos en una cueva.

La relación visual y mitológica con la deidad de Diana de Éfeso o con la deidad Isis es muy evidente; además, no solo amamanta a los bebés, sino que es un perro loba, como los cancerberos que protegen la entrada del Hades y que saben como entrar, del mismo modo que las deidades femeninas que protegen y alimentan a los recién nacidos-muertos como la diosa Xochiquétzal. Recordemos que a Rómulo y Remo les tiraron al río Tíber con intención de ahogarlos y se les dio por muertos, hasta que la deidad femenina con sus pechos les revivió, en la cueva-Hades.

Louise Bourgeois, en su obra *The She-Fox*, haciendo un juego de palabras entre ella y la *perra-zorra*, que en lenguaje de la calle se refiere a las prostitutas y a los perros en femenino, también le pone alternativamente el nombre de *maman* (madre, en francés). Es este un tema que ella ha reiterado varias veces en sus obras en las que trabaja con la figura de su madre, como araña, la *she-fox*, la *sumisa*, la *histérica*, y después la de su papel propio como madre, como *la mala madre*, la que *no puede tener hijos*, la madre *no nutricia* que desperdicia la leche. En el caso específico de *The She-Fox* aparece la figura de la loba-mamaria con la cabeza decapitada; según Bourgeois, la figura es una mezcla de esfinge y zorra, y tiene una relación directa con Luperca y la deidad Isis mamaria, así como la Isis árbol nutricia.



Figura 14. Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984. 72 x 41 x 30 cm. Porcelana y oro o bronce. Bonn, Bild Kunts.



Figura 15. Louise Bourgeois, *The She-Fox*, 1985. 179,1 x 81cm. Mármol negro y hierro. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Colección de Olivier Hoffmann.

Para Bourgeois esta pieza, *Nature Study* (figura 14) la lleva a un lugar emocional:

“Desde que fui demolida por mi padre, ¿por qué no demolerle yo? Como un animal masculino y le doy pechos, para ridiculizarle y después me pregunto, ¿porqué no darle otro par de pechos?, y entonces le corto la cabeza, es una forma de chincar. A mí me chincharon, por tanto yo chincho”⁵⁷.

Lo interesante es cómo puede ser las dos cosas, hombre o mujer. Relacionaremos más adelante este hecho con el método alquímico de la androginia y con la figura de Dionisos. En las dos piezas —*The She-Fox*, en la que revisa a una deidad femenina y *Nature Study*, con la misma imagen habla de su padre y la figura masculina— usa este contraponer constante de lo masculino y lo femenino y lo lleva casi al extremo de la androginia, que hace que su obra transgreda los límites establecidos, lo cual es ya un movimiento muy isíaco o dionisiaco.

En el caso femenino la deidad Isis, es la que apela a la figura de la madre a simple vista, en *The She-Fox*, a la que corta la cabeza, en acto freudiano de superación de la figura protectora nutricia de la madre que representa a una animal fuerte, que se sostiene orgulloso y fijo como un árbol con pechos para nutrir al desvalido o al dependiente. Es feroz o puede serlo, solo hay que mirar las garras, pero esta en una posición de espera, sosegada, y muestra hacia fuera sus pechos nutricios, como parte vulnerable oferente. Bourgeois en esta pieza contrapone actitudes diferentes y opuestas, de vulnerabilidad y valentía feroz, crea una emoción de ternura y miedo-rechazo a la vez, tanto en los materiales como a través del bronce —frío y caliente al mismo tiempo— o el mármol negro pulido —muestra la suavidad delicada de este material y su color oscuro rigiendo lo inconsciente y la oscuridad del Hades-cueva—, a la vez, ese aspecto táctil que invita a pasar la mano, a sentir la parte vulnerable y suave del animal-perra-madre.

“No es una imagen lo que busco, tampoco una idea, es una emoción lo que uno quiere recrear, una emoción del querer, de dar y de destruir”.⁵⁸

La emoción vulnerabilidad-miedo se decapita en un acto castrador que desmiembra partes del cuerpo como menciona Bernadac, desmiembra como un niño desmiembra un juguete. Bourgeois en los ochenta comienza sus *Nature Studies*, en los que realiza piezas separadas de sus cuerpos, ojos, orejas, piernas, pies y manos⁵⁹; parece como si intentara llamar la atención hacia lo cortado y separado de la madre —cuerpo, en contraposición a la madre-árbol Isis que es el todo—. También estos miembros del cuerpo, están conectados con la labor que hacía con su madre en la reconstrucción de los telares⁶⁰, cuando Bourgeois debía dibujar, encontrar las partes amputadas de los telares y reconstruirlos cosiendo; solían ser pies manos, piernas, orejas, etc.

⁵⁷ Entrevista para la película *Louise Bourgeois* de Camille Guichard, París, 1993.

⁵⁸ MEYER-THOSS, C. *Bourgeois, Louise. Designing for a free fall*. Zúrich: Ammann Verlag, 1992, p. 194.

⁵⁹ BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*. París; Nueva York: Flammarion, 1996, p. 105.

⁶⁰ Veremos más adelante esta relación en el capítulo del laberinto de Ariadna.



Figura 16. Capturas del video mostrado en la retrospectiva de Bourgeois, 2008. Guggenheim Museum, *performance* dentro de la instalación *Confrontation*, 1978, Hamilton Gallery of Contemporary Art.

Ahora nos centramos en otra obra de Bourgeois, una pieza que se utilizó en una *performance* realizada en la galería de arte contemporáneo Hamilton en 1978, llamada *Confrontation* (figura 16), que era una instalación en la que había, en el centro, un círculo de cajas que rodeaban una fila de pechos, alternado pechos jóvenes y pechos viejos. Se establecía un diálogo entre lo viejo y lo nuevo; ese pasar del tiempo que hay entre lo joven que crece y quiere ser reconocido y la persona mayor recordando su juventud. A veces parece que el joven está enamorado del viejo y viceversa. Según el asistente de Bourgeois, Jerry Gorovoy⁶¹, se sentaban en las cajas y se ponían estos trajes de látex transparentes llenos de pechos donde la gente debía enfrentarse consigo mismos delante del grupo en esos trajes y cada uno, por turnos, expresaba sus miedos delante de todos. Esta *performance impregna de energía instalación* incluso hoy en día, según Spector⁶²,

⁶¹ Entrevista para la exposición en el Museo Guggenheim, *Louise Bourgeois*. Nueva York, 2008. Video *Confrontation*. Disponible en: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/bourgeois/index.html>>.

⁶² SPECTOR, N. Retrospectiva de *Louise Bourgeois*. Museo Guggenheim de New York, 2008.

básicamente Bourgeois coreografiaba un desfile de moda con estos trajes transparentes de látex con pechos donde personajes del entorno del Bourgeois se paseaban recitando sus miedos desde su vulnerabilidad, con una música de fondo.



Figure 17. Louise Bourgeois posando en el hall de su cas-estudio de Brooklyn con un traje diseñado para la performance de *Confrontation* en 1978. Látex transparente.

Bourgeois representa en la imagen de la figura 17 a la *diosa mamaria árbol* en toda su expresión con una sorprendente exactitud del arquetipo al que representa. No debemos olvidar que estuvo casada con Robert Goldwater, pionero en su tiempo que escribió un libro llamado *Primitivism in modern art*, de simbología primitiva comparada con la del siglo XX, por lo que seguramente Bourgeois tuvo al menos cierto acceso a la simbología primitivista, que se haría bastante visible en su obra escultórica y en sus dibujos. El lenguaje simbólico utilizado por la artista la hace imperecedera, profunda y transversal;

todavía hoy Bourgeois, sigue siendo en muchos casos, una referencia para algunas artistas contemporáneas.

Bourgeois con este traje en la *performance Confrontation* “ayuda” a que cada persona se muestre vulnerable ante todos, abriendo sus miedos, sus oscuridades a la luz y con ello conseguir una pequeña liberación, que ayuda en cierta manera a la renovación. La utilización del arquetipo isíaco multimmamia se utiliza como dispositivo arquetípico de la diosa árbol transformadora, que hace viajar a las profundidades del hades, buscando el ánima de carácter transformador, metamórfico, a través de la experiencia de la confesión, como engranaje para trascender a otro estado, como el estado vida-muerte-vida-muerte.

III/7. La mujer árbol y las mamas como frutos

La obra *Topiary* de Louise Bourgeois forma parte de una serie de esculturas de pequeño formato y grabados, llamada *El arte de mejorar la naturaleza*, en la que aparece una figura femenina-árbol. Estas mujeres árbol son figuras antropomórficas y en este caso alude a un árbol, y no cualquier árbol, sino al árbol cósmico que rige el cielo



Figura 18. Louise Bourgeois, *Topiary*, 1999. Acero, tela, cuentas y madera.

estrellado de la nocturnidad. Además, el suelo es una gran balsa de agua que actúa como espejo de la bóveda celeste⁶³. La significación simbólica y el *lenguaje nocturno* utilizado por Bourgeois en esta obra están velados, en principio, al tratarse de un lenguaje simbólico ya utilizado desde Mesopotamia. Desde la diosa vegetal cósmica Ishtar, más tarde Eva y el árbol del conocimiento del bien y el mal, más tarde la diosa-árbol Nut e Isis, siguiendo la representación de la Virgen María. Todas ellas aparecen como la diosa lunar que rige la nocturnidad-inconsciente, lo que alude a la profunda conexión que se produce a través del subconsciente en que arraiga o se enraíza por debajo de las aguas primigenias, a través del árbol-mujer y de las diosas-árbol, para alcanzar el cielo estrellado. Esto es, la representación desde el inconsciente de la transformación.

En la mujer árbol de Bourgeois, donde su cuerpo es el tronco, su cabeza y brazos son las oscuras ramas infinitas que llegan a alcanzar las estrellas, pero en vez de estrellas, son frutos, frutos del *color de la vid*, que representa la transformación y que es ya en sí un alimento sagrado de renovación. El fruto de la vid transporta el espíritu a otro lugar, que en muchos casos podría ser un viaje a través de la muerte y la resurrección. La pieza pertenece al registro oscuro de la metamorfosis reflejado en el espejo de la inconsciencia y el sueño.

Aparecen además otros aspectos interesantes, como el hecho de que la mujer sea una niña, que apela a la muerte en la niñez, como el árbol lácteo de la muerte de la mitología mejicana, donde los niños muertos acuden a mamar para alimentarse a través del sueño de la muerte en su viaje al inframundo. También está relacionado con el juego y la inocencia quebrada, de así los *crutches*, que podría hacer referencia a la hermana mayor de Bourgeois, Henriette Bourgeois, la cual perdió la pierna y llevaba una de madera — otra vez aquí vemos el elemento madera—. En definitiva, ya solo el título *Topiary: el arte de mejorar la naturaleza*, alude a los arbustos manipulados y moldeados por la tijera, para que crezcan de una manera determinada, de modo que tengan una forma decorativa en el jardín. Aparece además la idea de *manipulación formante* en la infancia desde el inconsciente, para resultar o fructificarse después en un elemento decorativo. Es en definitiva una obra que alude al carácter elemental negativo femenino, que *forma-moldea-esculpe* desde el inconsciente al niño, a través de la enseñanza del lenguaje. La madre participa activamente en la formación del imaginario del niño, en la creación de su *yo*, acompañándole, a través de su crecimiento, a un nivel por debajo de la consciencia y la razón hasta su madurez. El niño es un reflejo de la madre, un espejo que trabaja cósmicamente trayendo las estrellas a las aguas primigenias.

Bourgeois cita:

“[U]na planta y un árbol, es un símbolo de una persona, tiene el derecho de crecer y procrearse”⁶⁴.

Llamamos la atención sobre la coincidencia de que todas las figuras que Bourgeois realiza de “personas-árbol”, como ella dice, o relacionadas con lo vegetal son de hecho mujeres-árbol o mujeres antropomórficas vegetales. La *mujer-árbol mamaria o lactante*, que habita en la noche del sueño y que nutre a los viajeros, también se refleja en la

⁶³ Véanse más referencias en el capítulo “La mujer palmera» de este trabajo.

⁶⁴ BOURGEOIS, L.; BERNADAC, M.L. y OBRIST, H.U. *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, París: Violette, 1998, p. 124.

representación de Bourgeois, *Topiary* (Figura 18), ya que los frutos del árbol representan la alimentación y la nutrición con el fruto maduro de la transformación. A su vez asimila las mamas de la Isis árbol que da su pecho al viajero. La cuestión reside en el alimento que activa la renovación interior, ya que el fruto representa la última fase del proceso vegetal antes de caer en la tierra para regenerarse. El fruto es la muerte, la putrefacción de la carne, lo corrupto, es el aspecto negativo de la vida, que lleva a la resurrección a través del alimento. Cuando nos alimentamos, hacemos del alimento parte de nuestro cuerpo, por ello ese acto es sagrado; a través de las culturas se ha convertido el acto de comer en una ceremonia, en el que al comienzo se ora o se dicen unas palabras de agradecimiento bendiciendo la comida. Bendecir significa traer a dios con la palabra en atención a algo determinado. La intención es clave y marca la pequeña ceremonia.

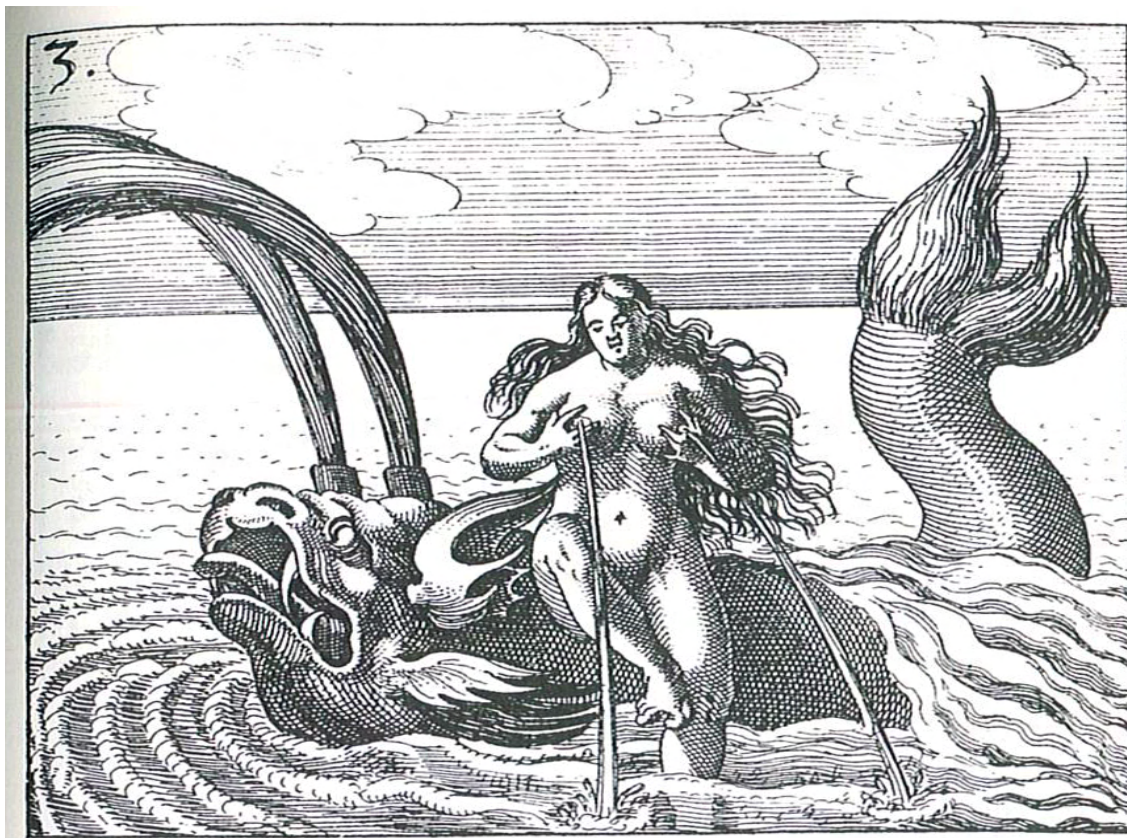


Figura 19. Stolcius de Stolcenberg, *Viridarium chymicum*, 1624. El mar de la renovación naciendo de la leche de la virgen. La representación simbólica de la fuerza vital del poder del inconsciente sería la ballena. Lámina del libro: *Psychology and Alchemy* de Carl Gustav Jung y la editorial Princeton.

Cuando se bendice la comida es como si se trajera al dios dentro de la comida y al ingerirla, estamos *haciendo nuestro* el cuerpo del dios y así formamos parte de las fuerzas espirituales que ello conlleva. Esas fuerzas espirituales nos ayudan a transformarnos. Cuando la leche materna entra desde el cuerpo de nuestra madre al nuestro también es un momento sagrado, ya que es el carácter elemental femenino positivo de la transformación desde el sueño o el inconsciente. Rigen las fuerzas del cambio que transmuta y el crecimiento desde el lado velado y entregado del sueño, donde todo es

posible. El niño se construye alrededor de la fuerza vital y psíquica de la madre, actúa como un satélite alrededor de su madre, ya que depende totalmente de ella, actuando y creciendo a su alrededor hasta el momento de la separación.

Neumann describe el misterio femenino de la *transformación sangre-leche*, en el que la sangre se convierte en leche. Se lo llamaba misterio, ya que no se alcanzaba a comprender cómo ocurría esto en el cuerpo de la mujer: ella adquiría un carácter divino, poseedora de la magia de los dioses en su propio cuerpo. Como tal, el alimento que emanaba de su cuerpo era divino y tenía un carácter *oculto-inconsciente-sub terram*; era de donde se alimentaban los bebés que se transformaban rápidamente.

El sagrado líquido transformador se asociaba a otro líquido sagrado transformador de color rojo, llamado vino, que también se describe en las comunidades cristianas como la *sangre de Cristo*, ya que posee connotaciones sagradas y ayuda a cambiar el punto de vista con el que se mira, se produce en una pequeña muerte interior y renacemos con otra visión. Los racimos frutales de la mujer árbol de Bourgeois en *Topiary* son claramente parecidos a los de la vid, son frutos de la transformación, pero no desde el lado de la razón ni de la consciencia, sino del profundo territorio del inconsciente.

Carl Gustav Jung muestra la imagen *Viridarium chymicum*, en la que aparece una virgen derramando la leche de sus mamas al *mar de la renovación* y se encuentra sentada encima de una ballena, que representa la *fuerza vital del poder del inconsciente*. La imagen está impregnada de movimiento, movimiento de la transformación. Lo que sostiene toda la escena son las aguas primordiales, que en la mitología comparada representan lo que sujeta al mundo. Jung llama a esas aguas-mar *de la renovación*, ya que están compuestas de la leche de la virgen y del agua primordial, que posee la fuerza de la creación y la unión de todos los elementos porque es *la prima materia*, es decir, la materia de la que nació todo lo demás. Creación significa renovación de la materia. La renovación de la materia posee una esencia alquímica, ya que el proceso es espiritual y físico, y en él la materia se torna en otra sin perder la esencia de sí misma. Un ejemplo claro sería el agua y sus diferentes estados: de congelación, ebullición y evaporación. Estos tres estados *matéricos* del agua también suceden espiritualmente, hay una serie de cambios en el interior, que conllevan unos estadios: materia, fuego, alma y espíritu.

Neumann explica su teoría de simbolismo metabólico, según la cual, el símbolo se adhiere a la forma del físico y de la psique. Lo explica en referencia a la simbología esencial del cuerpo femenino como *recipiente*, donde todas las funciones vitales del cuerpo, metabólicamente hablando, pasan por una serie de orificios por los que entran y salen alimentos, aire, agua, sustancias de desecho, cuerpos, leche, sangre, semen y otras sustancias. Todo ello confiere un ir y venir interior-exterior y viceversa. Neumann describe:

“El interior de cuerpo es arquetípicamente idéntico a lo inconsciente, el ‘lugar’ de los procesos psíquicos, que para el ser humano tienen sitio ‘en’ él y ‘en la oscuridad’, la cual —como la noche— es un símbolo típico de lo inconsciente”⁶⁵.

⁶⁵ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 53.

La leche materna de la diosa es de carácter transformador, en cuanto a su origen del inconsciente de su interior, y se “alumbra” al salir, dando su aspecto positivo transformador, al succionar el hijo dentro de su cuerpo. En el caso de la lámina de Jung, la diosa vierte la leche en el mar de lo que Jung llama la *renovación*, donde, al caer la leche, la impregna de su carácter transformador, y la ballena en su movimiento dinamiza el carácter inconsciente en el escenario simbólico. El tamaño de la ballena nos lleva a ver la enormidad de la fuerza del inconsciente que nos transporta en un viaje de ensueño y de imágenes oníricas. No debemos de olvidar el símbolo y su labor, que sería despertar a través del inconsciente colectivo un estado de consciencia, que nos ayuda a comprender a través de imágenes conceptos que se escapan de la razón y que son mecanismos que nos ayudan a transformarnos, tanto espiritualmente como personalmente.

Neumann determina que el niño dependiente de su madre es un satélite de la Gran Madre, y ella forma lo que se denomina el Gran Círculo: ella hace de *contenedora* y de *dadora*. En realidad, es contenedora en cuanto al útero y la posibilidad de su *transformación en el interior*, y dadora en cuanto al seno y su posibilidad de *transformación desde el exterior*. El carácter elemental de transformación derivado del seno se simboliza en todo lo que es *dar, dispensar y ofrecer*⁶⁶, formando una extensión con el carácter numinoso transformador del cuerpo recipiente *que opera en el exterior como si fuera en el interior*.

El cuerpo de la mujer se extiende en el espacio, como las ramas del árbol acogiendo y ayudando a la transformación *física*, con el crecimiento, *mental*, con la enseñanza del lenguaje, y *espiritual*, a través de la experiencia.

“La correlación del carácter transformador con una región del recipiente corporal superior a la del carácter elemental, es decir, senos, corazón y boca, se extiende, pues incluso al orden propiamente simbólico”⁶⁷.

Siendo así, el carácter elemental femenino nunca deja de relacionarse con las regiones del vientre y el útero como transformadores, añadiendo así como extensiones de ello a la *boca*, ya que enseñan a hablar a los hijos —de ahí el concepto de *lengua* materna—, *los senos* que transforman a través de su líquido proveniente del cuerpo recipiente, *el corazón* que proviene del interior del cuerpo y se relaciona con la parte afectiva y de las emociones, como mecanismos de transformación.

⁶⁶ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 59.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.



Figura 20. Kiki Smith, *Little mountain*, 1993-1996. Cristal realizado con moldes de 8,1 x 10,3 x 5,1 cm. Ad editions, Nueva York.

La escultura de Kiki Smith, *Little mountain*, que representa un seno que corporeiza una montaña asimilando el concepto de la montaña como cuerpo de la Diosa Madre, realizado en cristal y salido de un molde, posee una transparencia que la hace tener unas ciertas reminiscencias espirituales, como si el seno fuera hecho de una sustancia etérea que ayuda a la elevación del espíritu, la pieza tiene un cierto carácter de agua, como elemento purificador, recordando a la diosa que vierte su leche en el mar de la renovación.

El agua, como la leche y la sangre, posee una carga de agua primigenia, por lo que está muy cerca de la creación originaria. Este pecho simboliza el alimento de lo originario creador.

“En los innumerables mitos en los que el agua es el origen de la vida, esta agua continentes son el seno originario de todos los seres vivos”.

El seno nos nutre de *agua-leche*⁶⁸ que nos purifica, pues es un alimento considerado sagrado por su carácter transformador, como lo serían el pan, el vino y el aceite que provienen de la Madre Tierra para nuestra evolución física, mental y espiritual.

⁶⁸ Recordemos a la diosa Nut del sicomoro y a la Isis del sicomoro, así como a las diosas isfácas mamarias y Diana de Éfeso, que dan agua en algunos casos y leche en otros; de hecho es este un rol intercambiable. Tanto el agua como la leche, a la hora de acompañar al viajero por la muerte y el renacimiento, son dos líquidos sagrados igual de necesarios.

III/8. El carácter transformador del misterio de la sangre-leche-vino

La leche y el agua, al entrar en nuestro cuerpo, se convierten en sangre, es decir, que se integran en el cuerpo como líquidos dinamizadores de vida. Son representadas por la sangre y, más adelante, por el vino como material transformador, pues en el cristianismo es altamente aceptada, incluso, su representación como *sangre de Cristo*. En el Cantar de los Cantares aparecen varias escenas en las que se relacionan los líquidos corpóreos con los líquidos de la naturaleza como la miel, el vino, el agua, el néctar, siempre en el contexto del amor entre el rey Salomón y una doncella. También se le atribuye a la historia de amor arquetípica del matrimonio sagrado o *hieros gamos* —en el que dos amantes realizan su amor mediante un ritual sagrado carnal— la capacidad dinamizadora de la fertilidad de la naturaleza, los campos, los frutos y los cereales.

Fray Luis de León, escribiendo sobre el Cantar de los Cantares, relata este misterio de la transformación de la sangre en leche, pero a través de dios, que es el que nutre el espíritu, en este pequeño texto:

“Porque no son los pechos tan dulces ni tan sabrosos al niño, como los deleites de Dios son deleitables a aquel que los gusta. Y porque no son deleites que dañan la vida, o que debilitan las fuerzas del cuerpo, sino deleites que alimentan el espíritu y que hacen que crezca, y deleites que cuyo medio comunica Dios al alma la virtud de su sangre hecha leche, esto es por manera sabrosa y dulce”⁶⁹.

En el Cantar de los Cantares aparece una relación con los pechos y el vino que nos parece apropiado recordar, pues e muestra como líquido transformador del agua-leche y la sangre, que simbolizan la resurrección del alma y la renovación cíclica. Esto, a su vez, alude a todo lo que vincula, una y otra vez en las culturas y religiones, *el cuerpo y lo vegetal*: “Porque buenos son tus pechos más que el vino”⁷⁰.

El vino en el cristianismo —recordemos que el Cantar de los Cantares forma parte de la Biblia— simboliza la sangre de Cristo en la eucaristía. Primero lo menciona Pablo: “La copa de bendición que bendecimos”⁷¹, “¿no es acaso comunión con la sangre de Cristo?”⁷². Luego, Ignacio de Antioquía (Romanos, 7:3), donde se utiliza la sangre de Cristo como vino y leche, como elemento unificador, transmutador y nutriente del alma. La figura de Dionisos se asocia con la de Cristo en muchas ocasiones, lo mencionan, por ejemplo: Vernant, Eliade, Baring y Cashford, entre otros, ya que ambos poseen el poder de la resurrección y manipulan el vino; ambos también estaban rodeados de mujeres y tenían dones con ellas, por ejemplo, Dionisos tenía un ejército de bacantes que convertían a las mujeres normales en mujeres salvajes y libres.

⁶⁹ NAHSON, D. *Amor sensual por el cielo: la Exposición del Cantar de los Cantares de fray Luis de León*. Madrid; Frankfurt del Meine: Iberoamericana; Vervuert, 2006, p. 667.

⁷⁰ BECERRA HIRALDO, J.M. (ed.). *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual y profética*. Salamnca: Ediciones Escorialenses, 1992, p. 531-532.

⁷¹ “Es decir, la copa sobre la cual pronunciamos la bendición, como Cristo en la última cena”. Véase: *Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclee de Brouwer, 2009.

⁷² DE TARSO, P. Corintios (10:16), en *Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclee de Brouwer, 2009.



Figura 21. Imagen del dios Dionisos en forma de racimo. Lámina del libro *Mitos* de la editorial Labor.

“El símbolo de la mujer de vides desnuda también se transmite en las leyendas apócrifas cristianas”⁷³.

Volvemos aquí a la conexión nutricia de la transformación, ya que lo que nos nutre nos hace crecer físicamente y, en este caso, la eucaristía sería un acto simbólico de unión a través de la boca y el vino-leche, el cuerpo de Cristo. Por ello, podríamos hablar de un crecimiento interior del alma o espiritual, en este caso, sería algo así como “lo que como

⁷³ GREENBRAN, A. y CHEVALIER, J. *Traité d'histoire des religions*. París, 1974, p. 387.

es lo que soy”. Lo que me alimenta es lo que me cambia y eres lo que comes, el cuerpo de Cristo *vino-sangre-leche* y el cuerpo *árbol-mujer-mamas*. En realidad ambos son líquidos transportadores, alimentadores y transmutadores.

“En las tradiciones de origen semítico, el vino es un símbolo de conocimiento e iniciación a causa su poder embriagador”⁷⁴.

El vino se asocia con la sangre, ya por su color rojo, ya y sobre todo, por ser la esencia de la planta y, por consecuencia, bebida de vida y de inmortalidad. Del mismo modo, en la antigua Grecia se asociaba con la sangre de Dionisos, como bebida de inmortalidad. Bernardo de Claraval asociaba el vino con el miedo y la fuerza.



Figura 22. Botella, siglos I-II a. C. Vidrio soplado en molde de 13,5 cm de altura y 6,5 cm de anchura. Museo Benaki, Atenas.

En la figura 22 vemos una botella helena de los siglos I-II a. C., que pertenece a los objetos contenedores de los alimentos sagrados de la exposición celebrada en el Museo de Historia de Barcelona llamada *Alimentos sagrados*. En ella se describe esta botella, que probablemente fue realizada en Fenicia o Siria y contenía ungüentos, esencias de plantas o perfumes. Este tipo de botellas eran objetos rituales que hacían referencia al dios Dionisos, dios del vino, de la vida y la muerte y quien también maneja la fertilidad en la naturaleza y los ciclos anuales de la vegetación. Se encontraron estas ampollas y botellas

⁷⁴ GREENBRAN, A. y CHEVALIER, J. *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 391.

en enterramientos, como objetos personales rituales que ayudaban a la *salvación del alma y una vida bienaventurada después de la muerte*⁷⁵.

Nietzsche compara en su sistema metafórico a dos deidades: Apolo, el que ordena estableciendo la armonía, la luz y la música (lira), y Dionisos, el que destruye y desordena. Son dos fuerzas opuestas nacidas del mismo padre, Zeus; aquí vemos otra vez que aparece el arquetipo de dos opuestos que nacen del mismo lugar (androginia) y que actúan dinamizando y destruyendo el mundo.



Figura 23. Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1997. Escenas del videoinstalación en el National Museum Foreign Art de Sofía, 1999. Colección del Museum of Modern Art de Nueva York. Dos proyecciones simultáneas de videoinstalación.

Vernant describe a Dionisos como un dios siempre acompañado por un ejército de mujeres:

“Recorre todos sus territorios con ejércitos de fieles, sobre todo de mujeres, que no poseen las armas clásicas del guerrero, combaten a golpes de tirso, es

⁷⁵ VERNANT, J.P. *El universo, los dioses, los hombres: el relato de los mitos griegos* (trad. J. Jordá). Barcelona: Anagrama, 2000, p. 162.

decir con grandes tallos vegetales en cuya punta se clavan unas piñas, y que poseen poderes sobrenaturales de Dionisos”⁷⁶.

Esas mujeres eran las bacantes, guerreras que poseían estas armas mágicas, que en realidad eran unos tirso con capullos vegetales en forma de piña o racimo que hacían cambiar de estado a los golpeados.

Esta imagen pertenece a la videoinstalación de Pipilotti Rist en la Bienale de Venecia en el año 1997; en ella una mujer vestida de Dorothy del Mago de Oz se pasea por la calle en una actitud muy alegre, casi extasiada en felicidad, lo cual es típico de las mujeres que rodeaban a Dionisos, que compartía dicha actitud. Parece en cierto modo que esta mujer se encuentra en otra dimensión, dentro de la dimensión real, se pasea muy feliz en su condición de mujer sin preocupaciones, siendo violenta con su planta-*phallus* o fálica, rompiendo las ventanas de los coches sin ningún remordimiento, más bien al contrario; este acto es en sí una acto de destrucción dionisiaca.

Según Wasson las venenosas hojas del *thyrsos* producen miel, que estaba relacionada con el agua-miel como precedente del vino y que tenía un poder embriagador o que intoxicaba. Con el predecesor minoico, viticultor de Dionisos, esta relación entraña el estado de ensoñación o locura dionisiaca o menádica.

“[E]l arte se beneficia sobre todo por el acceso al inconsciente, su mejor trabajo tiene una cualidad onírica de sueño”⁷⁷.

Este comentario es muy acertado, ya que toda la escenografía, en tanto está en un mundo real, automáticamente se transforma en irreal, ya que cambia el tempo, que se ralentiza como en un sueño; se cambian los colores, que se extreman; incluso la actitud “normal” de los personajes cambia, ya que la policía aplaude los actos vandálico-simpáticos de la mujer. Todo es irreal y fantástico, del mundo de los sueños, del mundo trascendido.

Al fin y al cabo, en ese mundo *trascendido* se encuentra el Hades, el mundo de los sueños, el mundo que manejan Isis, las nornas y Dionisos, que es un dios afeminado que parece conocer muy bien los secretos femeninos, entre otros. Dionisos es un dios que no se define fácilmente, ya que diluye su figura: a veces es mujer y a veces es hombre. En la figura 11 aparece tomando la imagen de la Diana mamaria de Éfeso, es un dios voluble, que cambia según la situación que le convenga; tiende hacia una constante metamorfosis, igual que el vino, que posee ese poder embriagador en el que se disuelven los límites.

“[N]o se presenta como el dios Dionisos, sino como sacerdote de su culto. Un sacerdote ambulante, vestido de mujer, con la cabellera hasta los hombros, que parece un meteco oriental: tiene ojos oscuros, aire seductor, facilidad de palabra...”⁷⁸.

Dionisos posee además un mecanismo que ayuda a trascender las realidades, ayuda a caminar por “otras realidades”, es un líquido rojo como la sangre: el vino.

⁷⁶ VERNANT, J.P. *El universo, los dioses, los hombres...*, op. cit., p. 162.

⁷⁷ PHELAN, P.; OBRIST, H.L.; BRONFEN, E. y RIST, P. Pipilotti Rist. Londres; Nueva York: Phaidon, 2001, pp. 62-66.

⁷⁸ VERNANT, J.P. *El universo, los dioses, los hombres...*, op. cit., p. 163.

“Es Dionisos el dios griego que da culto al vino y se le asocia al conocimiento de los misterios de la vida después de la muerte”⁷⁹.

Aquí se puede interpretar a la muerte como un pequeño salto del ser humano para así trascender a otro lugar mejor, de hecho, esas muertes podrían ser metáforas de los problemas diarios de las personas, los miedos que una vez traspasados hacen que la persona se sienta mejor.

“El vino es un símbolo de la vida oculta, de la juventud triunfante y secreta. [...] El arquetipo de la bebida sagrada y el vino se unió con los místicos a través del isomorfismo en valoraciones sexuales y la leche materna. La leche natural y mezcla de vino artificial se confunden en mística disfrute juvenil”⁸⁰.

El vino es como la leche de la diosa de Xochiquétzal o la leche del árbol de la diosa arbórea Isis que da de mamar a las almas de los viajeros hacia el Hades (sueños), o las nornas, que manejaban los destinos de esas almas entre las raíces de las profundidades de la tierra de Yggdrasil.

Es a través de este vino o de la leche que las diosas árbol alimentan las almas y las hacen “crecer”, las “transforman” en el camino hacia el Hades transmutador de vida y muerte, o vida después de la muerte. La diosas saben el camino y lo enseñan, en un acto nutricional y protector acogen en las entrañas de la tierra a esas almas perdidas en busca de un saber interior, una transformación.

En algunas sociedades secretas chinas, se preparaban unos rituales favorecedores de la juventud y la inmortalidad (los cien años) en los que se mezclaba el vino con sangre bajo un juramento y luego lo bebían en comuna⁸¹.

Esto se puede relacionar con las nornas como vigilantes de la fuente de la juventud, que al estar en las raíces o entrañas de la tierra son las que dejan beber de esa fuente que propicia la inmortalidad y quienes controlan las decisiones en cuanto a los destinos de las almas.

Según San Martín, la sangre es considerada en términos alquímicos como el azufre, un agente activo y generador de la creación: “Dios es el viñedo que pide a sus hijos que visiten la vendimia”⁸².

El viñedo es considerado el árbol de la vida, como en Sumeria el *geshtin* o en Persia el *mâie-i-shebab* y el vino, la bebida de la juventud —en gaélico, *whiskey*, agua de la vida—. Digamos que el viñedo es en términos vegetales, la inmortalidad. El arquetipo de la viña se encuentra en el mundo celeste representado por el agua interior, y su forma de espíritu de la luz que guía. El viñedo es importante también la antigua Israel, el vino, simbólicamente hablando, es ancestralmente un bien preciado o sagrado, igual que en Egipto.

⁷⁹ LAVEDAN, P. *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités grecques et romaines*, París, 1931, p. 1001.

⁸⁰ DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París: PUF, 1963, p. 278; GHEERBRANT, A. y CHEVALIER, J. *Dictionnaire des symboles*. París: Seghers, 1974, p. 387.

⁸¹ *Ibid.*, p. 384.

⁸² Marcos (12:6), en *Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclee de Brouwer, 2009.

El árbol-viña evoca al árbol nutricio de la diosa Xochiquétzal alimentando las almas de los niños con sus mamas. En este caso, en el detalle de la viña del telar de Angers del siglo XIV aparecen los racimos como los pechos de la diosa Xochiquétzal. Si la vid es un conductor simbólico hacia dios, entonces, parece que el vino es el líquido que lleva a la transformación igual que la leche de la higuera de Isis. No solo la sangre-vino-leche es la sangre de Cristo, sino que además es un mecanismo transformador y necesario para el acercamiento a dios.



Figura 24. Detalle de la visión *La siega y la vendimia* del Apocalipsis de Juan, siglo XIV. Angers.

CAPÍTULO IV

LA MUJER PALMERA

ÍNDICE

CAPÍTULO IV. LA MUJER PALMERA

IV/1. Introducción a la diosa palmera

IV/ 2. Diosa palmera y el sarcófago-muerte

IV/3. El agua, la palmera y el recinto sagrado

IV/4. El cuerpo arbóreo expandido

IV/5. La mano palma que alcanza las estrellas

IV/6. Los animales estelares y las almas

IV/7. El carácter elemental negativo de la mujer palmera

IV/1. Introducción a la diosa palmera

La palmera se encuentra desde lo ancestral unida a la entidad femenina, a través de la simbología de lo que representaba así como de los aspectos prácticos y más materiales.

Según Tenberg, Newton y Battesti¹, la palmera es polivalente y por ello está en una posición dominante, ya que es una planta que el hombre ha explotado casi desde el principio, tanto por sus hojas fáciles de trenzar como por sus dátiles. Se ha usado para hacer harina e incluso utensilios de cocina; ha sido para las sociedades de la humanidad una especie emblemática, que ya se usaba en Sumeria y en Mesopotamia. Cocquerillat cuenta sus méritos y su supremacía concluyendo con estas palabras:

“[Q]ue es lo que no viene de mi, en la casa del rey?
El rey come en una mesa (que es mía)
bebida que la reina bebe, en una taza (que viene de mí);
el guerrero, come, en un recipiente es mío;
el cocinero coge la harina de una maya, que viene de mí;
yo soy el tejedor hace que las cuerdas, [y el sastre] que
viste el trabajador.
proporciono los instrumentos del servicio, del dios;
yo soy el gran exorcista que fertiliza la morada del dios.
Yo soy el héroe sin rival.
Yo soy mejor que tú, te superas seis veces, y yo te domino, siete veces... al
huérfano, a la viuda que come, sin renunciar a mis dátiles.”²

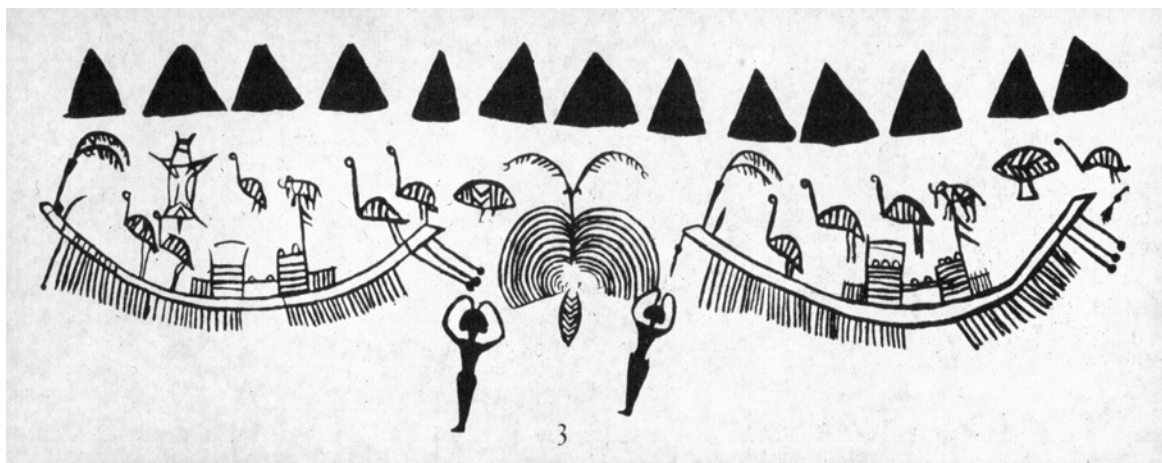


Figura 1. Pintura sobre terracota. Nagada, Egipto. Museo Ashmolean. Archivo 2Ab.011. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

¹ TENBERG, M.; NEWTON, C. y BATTESTI, V. “The unrivalled tree. Date palms and palm groves in the Middle East and Egypt, from Prehistory to the present day”, *Revue d'ethnoécologie* [en línea]. Disponible en <<http://ethnoecologie.revues.org>>.

² COCQUERILLANT, D. *Palmeraies et cultures de l'Eanna d'Uruk (559-520)*. Berlín: Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka, n.º 8, pp. 30-31, 1968.

En realidad, ese poder que poseía la palmera de cubrir muchas de las necesidades de las culturas orientales la hacía, en cierta manera, convertirse en un árbol sagrado, ya que no solo nutría, sino que representaba simbólicamente el árbol que conecta la vida y la muerte, el cielo y la tierra.

En esta imagen pintada en una terracota de la tumba de Nagada del Egipto arcaico temprano predinástico, vemos a dos mujeres sosteniendo las manos en alto e imitando el gesto de la palmera, que se encuentra en la parte central y ocupa un lugar muy significativo en la escena. Junto a ella una imagen de un posible brote de lirio o forma germinal también evoca a la *Vésica Piscis* o forma de vulva central, que podría ser un guiño a la fertilidad o una metáfora del árbol palmera femenino diosa Nut. Las mujeres llevan unas pelucas características del Egipto predinástico, pero lo que más llama la atención es la postura adquirida por estas mujeres con los brazos en alto³, imitando la palmera o diosa palmera Nut rodeada de animales. Es llamativa sobre todo la forma en la que sus manos acaban sobre la coronilla, como si hubiera una apertura celeste a la coronilla; ellas, al imitar la forma curva de las hojas de la palmera, están corporeizando el árbol como signo de fertilidad, que alcanza el cielo como la diosa celeste Nut.

La diosa celeste Nut es en este caso corporeizada en forma de palmera, ya sea por sus cualidades nutricias y fértiles, en forma de racimos de dátiles, relacionados con los pechos de la diosa, ya por su altura, que alcanza el cielo. Del mismo modo que la deidad arbórea de la cultura egipcia que ayuda a los viajeros hacia la transformación vida-muerte, alimentándolos de sus *pechos-dátiles* y saciándolos de sed con agua-leche, frutos y panes. Hace de madre contenedora y protectora; Neumann la relaciona con la *diosa lunar* o *virgen madre* y en Egipto se la consideraba la madre de la humanidad que nos cubre en forma de bóveda celeste en la nocturnidad, por ello su cuerpo está lleno de estrellas.

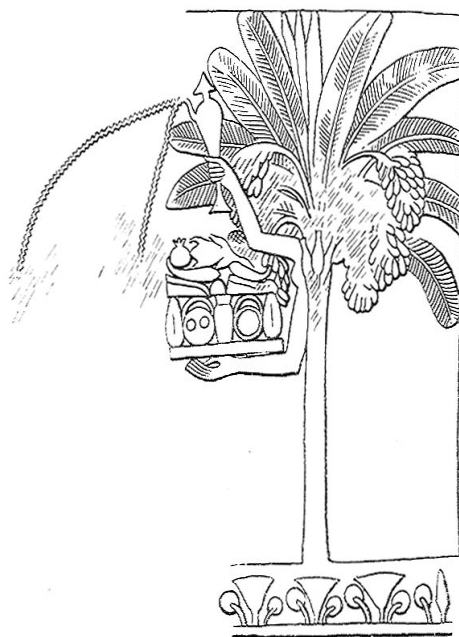


Figura 2. Agyptische Baumgottin, diosa egipcia del árbol en forma de palmera datilera.

³ Esta posición con los brazos en alto se desarrollará mas adelante en el apartado III/3a: "El cuerpo arbóreo expandido", en este mismo capítulo.

La diosa Nut, era a veces representada en forma de diosa árbol, igual que Isis salvo que es representada formando parte de un palmera que alimenta a las almas con dátiles, panes y frutos, y que vierte agua en sus manos para saciar su sed en el camino de las almas hacia la muerte. En este caso, sería una pareja, por lo que el camino es compartido por lo femenino y lo masculino. Esta escena evoca la escena del Jardín del Edén en la que dos figuras, una masculina y otra femenina, se sostienen a los lados del árbol del conocimiento, en claro referente a Adán y Eva. El árbol del conocimiento es el árbol que da los *frutos del conocimiento*, y la pareja, luego al comerlo, transmuta su ser a otro mundo, en el que adquieren la consciencia de la *desnudez del yo separado*, y la *capacidad de creación* aparece como parte de ellos: en la unión de sus cuerpos adquieren el conocimiento de la unidad cósmica a *semejanza* de Dios. La pareja renace en otro estado de conocimiento, lo que significa el nacimiento de la humanidad.



Figura 3. Nut arbórea dando de beber agua y ofreciendo higos. Museo Kest-ner, Hannover. Lámina del libro de SCHULZ y SEIDEL, *Egipto: el mundo de los faraones*, p. 484.

La figura de transformación es lo que se ingiere, ya que comienza de esa manera la forma de corporeizar el fruto y convertirlo en suyo, es decir, en él o ella misma, la pareja corporeiza el árbol como mecanismo de transformación. Esto puede considerarse un proceso vegetal que viene del cuerpo árbol femenino, que a través de sus pechos alimenta nutriendo la transformación.

En el Cantar de los Cantares del rey Salomón del siglo X a. C., aparece la figura de la pareja comiendo los frutos de la palmera; en este caso, es la mujer la que *corporeiza la palmera* convirtiendo sus pechos en frutos, su cabeza y cabello en palmas y su porte en palmera.

“El Esposo:

¡Qué hermosa eres, qué encantadora, amada mía, en medio de las delicias!
Tu porte es como el de una palmera y tus pechos son sus racimos.
Y me he dicho: ‘Subiré a la palmera, y cogeré sus racimos; y tus pechos
serán para mí como racimos de uva; y tu aliento como si fuera de manzanas’”⁴.

Es la figura femenina *nutricia-palmera* la que ofrece sus *pechos-dátiles arracimados como el vino*⁵ a su amado en un acto de amor y entrega. El amor aparece así en sentido metafórico como un viaje hacia la comunión entre el espíritu y el alma, hacia la ascensión espiritual con dios. Igual que sucede con Adán y Eva en el Jardín del Edén.



Figura 4. La diosa Nut del sicomoro, 400-600 a. C. Fresco de la tumba Si Amun Gebel (Jebel al Mawta, Oasis de Siwa).

⁴ CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. “El Cantar de los Cantares del Rey Salomón. Consideraciones acerca de su traducción al español”, *Hieronymus Complutensis*, n.ºs 6-7, 1998, p. 150.

⁵ Véase el capítulo III “La mujer planta y su relación con la naturaleza”, parte III/1, sobre “La diosa Isis arbórea”, relacionada con el misterio de la sangre-leche y la figura arquetípica de Dionisos.

En la figura 4, la diosa Nut aparece como un sicomoro, pero sostiene encima de su cabeza una vasija, lo que refleja su aspecto contenedor que, según Neumann, tiene que ver con el aspecto del gran femenino que está relacionada con la muerte. La Madre Tierra o Gran Madre hace nacer de la tierra y *acoge* cuando algo se muere en su seno. También se relaciona con la diosa Nut la madera del sicomoro, la madera utilizada en los sarcófagos en los que se colocaba a los muertos y en cuyo fondo aparecía ella dibujada, de modo que los *acogía*. También se relaciona con el agua contenida en la coronilla de las figuras femeninas de terracota de Nagada, que parecen sujetar un cántaro imitando la forma de la palmera.

IV/2. Diosa palmera y el sarcófago-muerte

Según Cirlot, aparece una conexión entre la simbología del sarcófago “con lo femenino y a la vez la tierra, como principio y fin de la vida material”⁶. En realidad es un símbolo de contención de la muerte, contiene o recibe, lo que es un acto femenino del que se ha hablado en capítulos anteriores. En este caso específico, se hablaría del sarcófago como barco que lleva a la muerte, que es de madera de sicomoro y posee, además, una cualidad de lugar de transmutación, como si estar en él fuera estar en el seno de la tierra de la que uno nace y adonde uno va.



Figura 5. Diosa Nut en el fondo del sarcófago de Soter, en la tumba comunitaria de Cheikh Abd el Gurna, Tebas.

⁶ CIRLOT, J. *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 399.

En la figura 5 aparece la diosa Nut pintada en el fondo de un sarcófago que parece abrazar el cuerpo del muerto para acompañar y así ayudar a conducir su alma a través de su viaje de la muerte. De la cabeza de la diosa Nut salen unas ramas que muy posiblemente emulan a la palmera y a los rayos de un sol en forma de copa de árbol. La postura de las manos alzadas, como veremos más adelante, simboliza a la diosa pájaro prehistórica. La diosa Nut posee a sus pies un escarabajo sagrado que simboliza el punto de culminación de la noche del elemento tierra. Nut, que es la diosa del cielo, se representa normalmente cubriendo la tierra con su manto estrellado, pero en este caso corporeiza de una forma hierática la figura de una diosa árbol que acoge a las almas, conduciéndolas a través del paso de la vida a la muerte. Cogiendo con los rayos la luz del sol desde la cabeza hacia arriba, como un árbol hierático simbolizando un tronco, se une con los pies a la tierra donde rige la oscuridad, haciendo las veces de unión entre el cielo y la tierra justo como lo haría un árbol. La diosa Nut se encuentra en el fondo del sarcófago rodeada de los signos astrales que la simbolizan como diosa celeste y, que ella utiliza en conjunción con el sol-oscuridad (escarabajo) con la finalidad de acompañar el alma en el camino de la transición. Es ya, en sí, el arquetipo de la *diosa árbol* que abraza a las almas en su transito dentro del sarcófago —también cueva—, que acoge como la Madre Tierra a los muertos en su seno, pero en este caso está dentro del árbol mismo, dentro de su tronco de madera. Luego, la diosa del árbol del sicomoro, Isis⁷, a quien ya hemos mencionado, aparece como la diosa Nut que se encuentra dentro del árbol sicomoro-sarcófago y también el alma va dentro, pues el sarcófago es como la puerta a la transformación, donde se unen el cielo y la tierra.

Bachelard menciona el *doble vegetal*, que sería el árbol que se confería a la persona al nacer:

“Desde su nacimiento, el hombre estaba consagrado a un vegetal, tenía su árbol personal. Era necesario que la muerte tuviera la misma protección que la vida [...]. O por último, de un modo más íntimo, alargado siempre en su ataúd natural, en su *doble vegetal*, en su devorador y viviente sarcófago, en el Árbol —entre dos mundos— era entregado al agua, abandonado a las ondas”⁸.

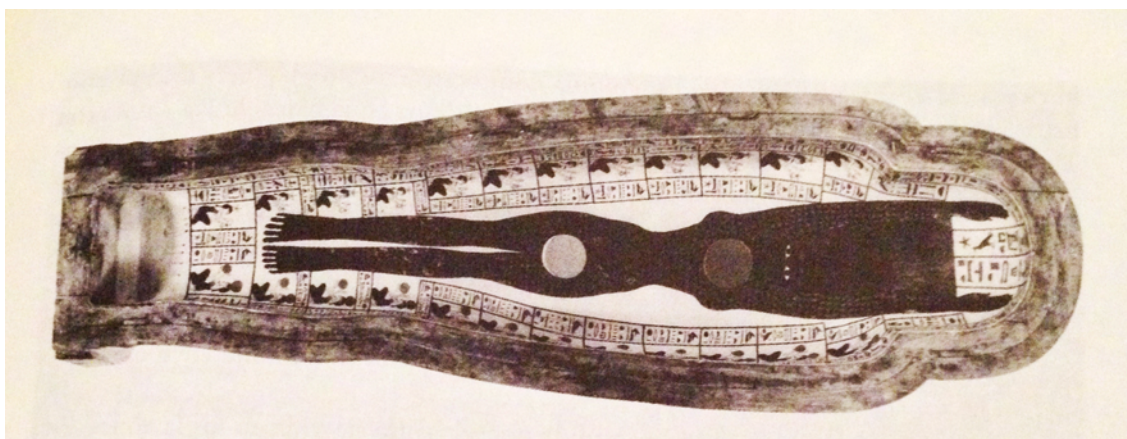


Figura 6. Fondo de un sarcófago, siglo VII a. C. Sarcófago como útero de la diosa Nut; el alma del difunto atraviesa el cuerpo de la diosa para renacer como el sol. Imagen del libro *El mito de la diosa*, de Cashford y Baring.

⁷ Que aparece como diosa árbol Isis amamantando a Horus, en la tumba de Tutmosis III.

⁸ BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños*, op. cit., p. 113.

El árbol sarcófago aparece como metáfora de la deidad femenina de recogimiento o protección después de la muerte. Tiene mucho que ver con la forma que adopta la Madre Tierra como contenedora o recibidora del cuerpo en los enterramientos. Nut aparece en la cultura egipcia como la figura femenina que encarna esta labor de protección y acompañamiento; Nut, como diosa de lo celeste o de la noche, se tragaba al sol en el ocaso y lo daba a luz al amanecer. En el sarcófago de la diosa Nut de la figura 6 aparece la diosa de cuerpo estrellado con dos círculos marcando los lugares de muerte y nacimiento. Ella es el *eje de esta actividad* y, tumbada en el sarcófago, representa el nacimiento y la muerte de la luz del sol, el nacimiento y la vida, así como la unión del cielo y la tierra; en todo ello es su cuerpo, el *árbol vegetal*, el que hace de canal conductor, el que abre y cierra las puertas de la vida. Ella es el camino por el que se transita en la vida.

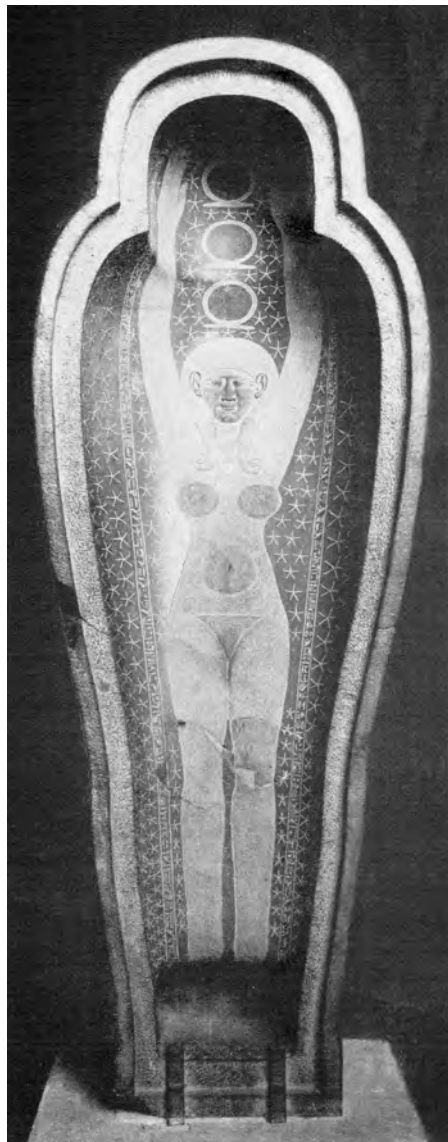


Figura 7. Figura de Nut en la tapa del sarcófago de piedra de Egipto Periodo intermedio de las dinastías XXI-XXV. Museo del Louvre, París. Archivo Aras 2Ap.044.

Sigfried Giedion⁹ menciona que al final de la época dinástica, la función de Nut se popularizó pues su poder regenerativo estaba a disposición de los mortales, por lo que se convirtió entonces en la diosa de la muerte. A lo largo del interior de las tapas del sarcófago del periodo dinástico XXVI de Saite (figura 7), se extiende la figura arqueada y delgada de la diosa, que protege y otorga la vida al cadáver al que rodea inclinándose por encima. También puede representar a Hathor, que sale de la montaña del este en forma de vaca y recibe a las estrellas que representan a las almas de los muertos, y que aparecen como manchas que representan las estrellas en su cuerpo. Lo que sorprende es cómo se intercambian los roles de las diosas entre ellas, pues todas ellas son representantes de la *diosa árbol*. La razón de este hecho podría ser que simbolizaran un arquetipo, lo cual es un modelo de comportamiento repetido a través del tiempo sin importar quién lo encarne. Unas veces Nut, otras Isis o Hathor; no es en realidad un problema de identidad, sino que se transforman para poder acoger un papel nuevo como transformadoras de almas, y que tienen la llave secreta de la entrada a ese cambio de *vida-muerte*. Se asemeja al cambio de roles que suceden a una mujer cualquiera a través de la vida, en sus transformaciones constantes como podría ser en su papel de madre nutricia (*agua-leche*), de parto o nacimiento (*fruto*), fertilidad (*semilla*), sexualidad (*flor*) y de acogida contenedora de sus más allegados (*muerte*), a los que acompañan. Neumann lo llamaría los *misterios de transformación femeninos*. La mujer es la creadora que se transforma y que transforma a los demás a través de la nutrición, del parto o nacimiento, de la fertilidad, la sexualidad y la muerte.



Figura 8. Tela funeraria de *Isetnofret*, 1300-1070 a. C. Tii realiza una libación en honor a su difunta madre. British Museum, Londres.

⁹ GIEDION, S. *Escritos escogidos*. España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.

La mujer conoce los *misterios de la transformación*, ya que acontecen en su cuerpo, pues está en constante transformación o mutación, de una manera cíclica como la naturaleza, acompasando los estados en ritmos que marca a su alrededor, todo ello para que esas transformaciones sean experiencias de *vida-muerte*.

Los misterios de la transformación de *vida-muerte* aparecen también representados por la flor de loto, ya sea en la cultura egipcia, ya en la hindú (que desarrollaremos en el capítulo “La mujer flor”).

“Isetnefret is shown seated before an offering table loaded with loaves of bread. Her lion-footed chair is similar to examples found in wealthy tombs, but has much longer legs. She holds a lotus flower to her nose; the flower's stylized curved stalk is typical of representations dating to the New Kingdom. The lotus flower is symbolic of rebirth”¹⁰.

En la figura 8, Isetnofret está en el camino del cambio o renacimiento; en esta tela, que recubre una de las tapas del sarcófago, se la representa así, tapándose la cara y la nariz con una flor de loto que se curva en ella y que es un símbolo de renacimiento. Delante de ella se encuentra su hija Tii, que la riega de agua como ofrecimiento de purificación y delante le pone una mesa llena de panes para el camino de la transición. También en el Museo Británico hay otra pieza (figura 9), que pertenece a otra tumba que también relaciona la muerte con la flor de loto y el agua; es un cuenco fuente de hermosos y profundos colores azules que representan el estado más emocional del color de la oscuridad y de la transición acuática de la muerte en el fondo del mar.



Figura 9. Bol de cerámica representando un estanque con flores de loto, dinastía XVIII.

¹⁰ ROBINS, G. *Women in ancient Egypt*, Londres: The British Museum Press, 1993, p. 12.

La flor de loto en Egipto representaba, según Eslava Galán¹¹, la facultad de la reiniciación, ya que de una manera cíclica se abría de día y se cerraba de noche; ese hecho parece suficiente para conectar o simbolizar el tránsito de la vida-muerte-vida de los difuntos. El hecho de oler la flor del loto invita al renacer del difunto, es decir, que actúa como catalizador de una vida a otra, renaciendo de nuevo, como lo hace ya, la diosa árbol.

En realidad, según Helena Blavatsky, la raíz de esta representación de la flor del loto como vehículo conductor de la muerte es más amplia.

“El loto o Padma es, un símil antiquísimo y favorito para el cosmos mismo. Las razones populares dadas son, en primer lugar, el hecho justamente mencionado, o sea que la semilla de Loto contiene dentro de si misma una miniatura perfecta de la planta futura, lo cual simboliza el hecho de que los propósitos espirituales de todas las cosas existen en el mundo inmaterial, antes de que se materialicen en la tierra; y en segundo lugar, el hecho de que el Loto crece a través del agua, con su raíz en el lodo o fango, y abre sus flores en el aire”¹².

El loto simboliza así la vida del hombre y también la del cosmos, puesto que Blavatsky, en su *Doctrina secreta*, enseña que los elementos de ambos son los mismos, y que ambos están desarrollándose en el mismo sentido. La raíz del loto, hundida en el cieno, representa la vida material; el tallo, lanzándose hacia arriba al través del agua, simboliza la existencia en el mundo astral, y la flor, flotando sobre el agua y abriéndose hacia el cielo, es el emblema de la existencia espiritual. El agua parece un conductor vehicular para ir hacia la muerte como el río Aqueronte, del que ya hemos hablado en capítulos anteriores.

Caronte llevaba a las almas en el barco, un barco que no se hundía, a través de la neblina propia de la transición, como, según Didi-Huberman, cuando el Acorazado Potemkin se acerca a la costa y hay neblina.

“[...] donde uno mira al frente e intenta averiguar que el lo que hay delante, expectantes, esperamos para asistir a una formación delante de nosotros, algo que haga que la niebla se convierta en una forma, esperando un destino, se adivina algo y de repente se forma de la niebla delante de nosotros, en este caso se adivina la guerra, la revolución”¹³.

En el caso de las almas transportadas por Caronte, están con los ojos cerrados y atados —como Ulises al acercarse a Ítaca en su barco ordena ser atado para no sucumbir al grito de las sirenas—, van hacia un destino desconocido, una transición en la que se produce una transformación interior que no se sabe, y uno se entrega al destino desconocido, que sería la muerte.

¹¹ ESLAVA GALÁN, J. *Cleopatra, la serpiente del Nilo*. Barcelona: Planeta, 2004, p. 38.

¹² BLAVATSKY, H.P. *La doctrina secreta: síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía*. Málaga: Sirio, 1988, t. I, pp.146-147.

¹³ DIDI-HUBERMAN, G. “El acorazado Potemkin: de la historia al poema” [conferencia], *op. cit.*

“El Loto es una flor tóxica que posee varios efectos entre ellos la de la muerte dependiendo de cuál ya que hay varios tipos de flor del loto pero la más nociva es el loto negro”¹⁴.

El loto es un mecanismo que lleva al sueño o a la “otra vida”, al mundo intangible e inconsciente, que relacionamos con la muerte en la representación de la diosa Nut-árbol nutriendo a los viajeros agotados a sus pies, que van de viaje hacia la muerte buscando la transformación, que puede tornar en vida u “otra vida”. Por ello, más adelante hablaremos en el apartado dedicado a la mujer raíz de los elementos vegetales que surgen del lodo, de las profundidades de la tierra.

IV/3. El agua, la palmera y el recinto sagrado

En la tumba de Nagada (figura 10) aparece en las paredes un fresco de un joven bebiendo agua a los pies de la palmera símbolo de la deidad de celeste Nut, diosa árbol de la noche, que posee un cuerpo celeste cubierto por estrellas y que acompaña a los muertos a través de su viaje hacia la muerte. El agua aparece a través de la mitología como elemento vehicular que purifica y que también transporta hacia la muerte, recordemos a Caronte transportando a los difuntos recientes por el río Aqueronte hacia el Hades o a Yggdrasil, donde están la fuente Urd que es vigilada por las nornas y en la que se barajan los destinos, o los cuatro ríos que salen de los pies del árbol de la vida en el Jardín de Edén.

“Las nornas cogen agua de la fuente Urd y con el limo del barro, riegan a Yggdrasil para que sus ramas no sequen. Todo lo que cae en la fuente de Urd, se vuelve blanco, tan blanco como la membrana de la cáscara de huevo que vuelve a ser de pureza primera y a su origen prenatal. De esa blancura absoluta la tiene esta de cisnes que habitan Urd donde proviene la especie de pájaros de su nombre *Urd* fuente de juventud y donde se reúnen los dioses para hacer justicia y dialogar. El Pozo representa el mundo de las virtualidades de las semillas germinadas y la simiente. Un mundo de agua y de humus nocturnos a partir de los cuales se han fabricado los seres vivos”¹⁵.

Saitine dice, citado por Bachelard¹⁶:

“Los celtas empleaban diversos y extraños medios frente a los despojos para hacerlo desaparecer. En algunos países los quemaban, y el árbol nativo proporcionaba la madera para la hoguera; en otros el *Todtenbaum* (el árbol de la muerte), ahuecado por el hacha, servía de ataúd a su propietario. Este ataúd

¹⁴ La propia planta muestra su maldad activa y se trata como una criatura-planta. Los que pueden acercarse lo bastante como para recogerla sin sucumbir a sus terribles vapores pueden encontrar varios usos para ella, entre ellos, el veneno mortal del jugo del loto negro, que hace que un hombre caiga de rodillas de inmediato, débil como un gatito, y acaba con él poco después. Otras utilidades del loto negro son el olor intenso de la flor (que produce sueño), conocida como flor de loto negro, o el polvo de loto, muypreciado entre hechiceros. Véase: cuaderno de venenos disponible en: <www.akenar.com>.

¹⁵ BROSSE, J. *Mythologie des arbres*. París: Plon, 1989, p. 15.

¹⁶ BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños...*, op. cit., pp. 14-15.

era enterrado, salvo que se lo librara a la corriente del río, encargado de transportarlo Dios sabe dónde”¹⁷.

Aparece una relación entre el árbol y la muerte a través de la figura del barco. El *barco sarcófago* hecho de madera representa al *árbol diosa* que transporta a los muertos a la deriva incierta y que *acoge o mece*, como las aguas hasta la entrada del Hades. Parece como cuando se nace entre aguas, o bien nos recuerda a los recién nacidos que son puestos en canastos, como Moisés que fue encontrado en las aguas del Nilo por la hija del faraón.

El paralelismo antagónico del estado de nacimiento y el de muerte es lo que se describe de alguna manera en estos relatos mitológicos en torno a la figura del *árbol mujer* sagrado, como mecanismo de transformación, ya que juntan dos lugares opuestos, el cielo y la tierra, convirtiéndolos en un igual o una unidad.



Figura 10. La palmera de Doum. Deir el Medineh, Tumba de Pachedou, Egipto.

La palmera crece hacia arriba, hacia el cielo nocturno, así como hacia abajo en las hondas aguas primordiales donde se refleja el cielo como un espejo, uniendo lo antagónico. Es también una estaca o eje axial, una marca del lugar sagrado donde se junta

¹⁷ SAINTINE, X.B. 1863 *La mythologie du Rhin...*, op. cit., pp.14-15.

la puerta de entrada al Hades. El cielo estrellado de la noche del árbol cósmico se refleja en el agua como si fuera un espejo: lo que está arriba, está abajo. Lo opuesto es considerado como un doble, así como Bachelard habla del *doble vegetal*, que era el árbol que se le confería al nacer y al morir, como mecanismo que acompaña en esas experiencias clave de la vida.

También como experiencias claves de la vida se encuentran los ritos de paso en los que muy a menudo se encuentra el agua como vehículo, que acompaña todos estos procesos. Aparece entonces la idea del recinto sagrado, normalmente construido encima de un lugar que ya era sagrado, como un manantial, dolmen, montaña o cueva.

Estos recintos aparecen como unas estructuras que sostienen esos lugares sagrados y en los que siempre hay agua.

“La fuente ritual se encuentra integrada, con frecuencia, dentro de un santuario, lugar de culto que comprende una iglesia o capilla, el calvario o una cruz y una fuente, estando todo el conjunto emplazado bajo la advocación de un mismo santo que es el titular de la dedicación de la iglesia. Las mujeres, guardianas de las fuentes, se revelan en el mantenimiento convencional del santuario.¹⁸

Se ve la idea del agua bautismal como agua sagrada y bendecida que ayuda a limpiar, purificar, con un poder de transformación, a la persona que pasa por ello, como en un rito de paso. Cristo se bautizó en el río Jordán y dios hizo salir del Jardín del Edén cuatro ríos que regaban la tierra para dar frutos y vida.

“Luego plantó Yahvé Dios un jardín de Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. De Edén salía un río que regaba el jardín, y desde allí se repartía en cuatro brazos. Uno se llamaba Pisón: es el que rodea todo el país de Javilá, donde hay oro. El oro de aquel país es fino. Allí se encuentra el bedelio y el ónice. El segundo río se llama Guijón: es el que rodea el país de Cus. El tercer río se llama Tigris: es el que corre al oriente de Asiria. Y el cuarto río es el Eufrates. Tomó, pues, Yahvé Dios al hombre y lo dejó en el jardín del Edén, para que lo labrase y cuidase”¹⁹.

En realidad, es más bien que el agua purifica y comunica los lugares sagrados unos con otros y unos de otros. Es el agua que encontramos en los sótanos de las catedrales que provienen de pozos sagrados de aguas subterráneas naturales y que forma parte de la argamasa utilizada en la construcción de estos templos. También se empleaba en las liturgias, ritos y demás; parece como si hubiera un vínculo entre el agua que se contiene en nuestro cuerpo y el agua que tienen los vegetales dentro de sí, árboles y flores, así como el agua que aparece en todos los seres de la tierra y que rodea y compone la tierra. ¿Podría ser este elemento realmente el que nos enlaza a todos? ¿Es quizás este un elemento sagrado que nos une a la tierra, al origen y a la muerte? Parece que el agua representa a la vida, ya que somos contenedores de ella y a la vez, antes de nacer, nos

¹⁸ Maryvone, A. Definición de “agua”, en SERVIER, J. *Diccionario crítico de esoterismo*. Madrid, España: Akal, 2006, p. 84.

¹⁹ Génesis, 8:16, en *Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclee de Brouwer, 2009.

contuvo y nos creamos en ella. Se convierte así en un elemento indispensable para los seres vivos, animales y vegetales, y es designado como “fuente de vida”.

Tierra, lodo y agua son nuestros componentes. Según el Génesis, nacemos del barro y gracias al agua y al sol crecemos, ¿no es esta la descripción de un proceso vegetal? Encontramos en muchos lugares un cierto parecido sobre el nacimiento del hombre a la descripción bíblica y del Génesis. ¿Qué interés o intención se tiene en hacer similares las dos situaciones de crecimiento de las plantas y de los hombres, el barro, el agua, el sol? Aparte de las descripciones del Génesis, aparecen diferentes mitos y libros sagrados; por ejemplo, la de Ovidio, en la que se hace esta misma propuesta de la creación del hombre.

“[A]sí nació el hombre, y el hijo de Japeto, mezclándolo con agua de lluvia, modeló ese germen a imagen de los dioses que rigen todas las cosas”²⁰.

IV/ 4. El cuerpo arbóreo expandido

La palmera, como era una planta que adquiriría una cierta altura, decían que conectaba el cielo con la tierra, y lo relacionaron enseguida con la diosa del cielo estelar, la diosa Nut. La diosa celeste se comía el sol por la noche y lo alumbraba al amanecer a través de su útero. También a la diosa Isis se le atribuía esta habilidad, ya que en el oscuro Hades dio a luz al su hijo Horus, el dios del sol.

En realidad se genera una lectura paralela entre las dos diosas, Isis y Nut, como las entidades femeninas que bajan al submundo y, o bien dan a luz, o bien son fecundadas en la oscuridad. Este concepto está ligado a la idea del Gran Femenino que Neumann²¹ define con precisión como lo que *alimenta, alumbra y transforma*. La palabra “alumbrar” puede ser también *alumbrar el camino*, y eso es lo que estas diosas hacen: alumbran el camino de la transformación, y se las simboliza como *el árbol cósmico, el árbol pilar o el árbol celeste*. Se podría decir que el cuerpo o canal de la diosa es el tronco por el que circula la vida. Siguiendo la trayectoria del sol dentro de su cuerpo, hay una cierta analogía con el proceso vegetal de la semilla que crece desde la profundidad de la tierra y se alumbra con el sol, volviendo a caer en la tierra, igual que cuando Nut se traga el sol y lo expulsa por su útero subterráneo al amanecer.

²⁰ OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2004, I, 78 y ss.

²¹ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 12.

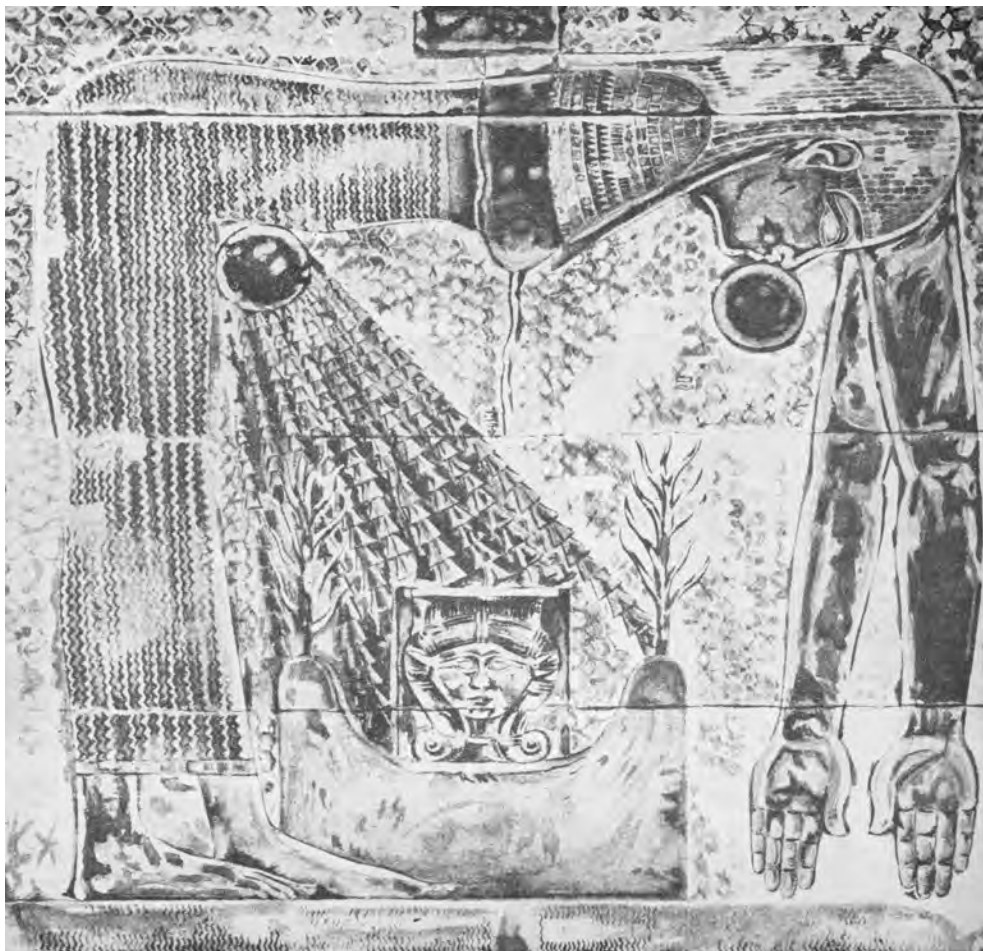


Figura 11. Diosa Nut doblándose encima de la tierra. Escultura del periodo ptolemaico.

Es al fin y al cabo, la diosa palmera Nut es el eje vertebrador de la transformación, siendo un *árbol mujer* o *árbol diosa*, la diosa celeste, la diosa del renacimiento de las almas. Es la diosa del firmamento nocturno y del mundo subterráneo, ya que es la que los une. Se la representa como la bóveda celeste inclinada sobre su pareja, el dios de la tierra Geb. Nut se reclina sobre él y hace llover fertilizando así la tierra y haciendo crecer los campos de trigo, vegetal que viene claramente del sol y que representa al sol. En la figura 11, vemos cómo siendo Nut la diosa del cielo nocturno estrellado, alumbrada desde su profunda oscuridad al sol y a la vida. Vemos una imagen de la diosa Nut comiéndose el sol con la boca oscura, y pariéndolo al día siguiente, así como reclinada sobre su marido Geb, que luego nos ayudará a comprender la obra de Kiki Smith, que trabaja sobre el imaginario mitológico, la representación de diosas y santas.

En la imagen tenemos a la diosa Nut doblada encima de la tierra. En su boca, la puesta de sol está a punto de ser tragada, y en la parte baja de su cuerpo vemos el alumbramiento del sol naciente. Durante el nacimiento suelta agua nutricia hacia Hathor, que lleva los cuernos de vaca y que hace crecer los árboles a su derecha e izquierda del horizonte. De los pechos de Nut se derrama la leche alimentando a la tierra. Esta poderosa imagen emana la fuerza que tienen la nutrición, la creación y la transformación

en la entidad femenina que se representa con esta deidad. Aunque la diosa Nut esté completamente horizontal como acto protector y nutricio sobre la tierra, haciendo que los árboles crezcan, también se la representa de muchas otras formas: por ejemplo, la vertical es representada casi tocando el cielo con los brazos en alto, intentando y muy posiblemente llegando a tocar las estrellas. Ese poder es el que Kiki Smith desarrolla en su trabajo, tanto es su instalaciones como el sus grabados y dibujos; ella intenta “recuperar las figuras míticas reinterpretándolas y dándoles otra oportunidad para expresarse a sí mismas”²², como hizo con María Magdalena y con la figura de Santa Genoveva. Es como si estas figuras tuvieran la cualidad de estar vivas en sus manos y se reinterpretaran a ellas mismas a través de Kiki Smith.

IV/5. La mano palma que alcanza las estrellas.

Las palmas hacia arriba de la diosa Nut vienen de su antecesora la diosa pájaro del Neolítico y Paleolítico que resurgió en Creta como la diosa pájaro minoica y micénica.

“El pájaro es desde el Paleolítico el mensajero de la distancia vasta e incommensurable y por tanto, de todo el mundo invisible”²³.



Figura 12. A: Diosa pájaro, 1400-1200 a. C. Tirinto, cerca de Micenas. B: Diosa con corona de palomas y cuernos de toro, 1400-1200 a. C. Cnosos, Creta. C: Diosa con corona de amapolas, 1400 a. C. Cnosos, Creta.

La diosa pájaro es el animal que recorre el cielo tocando las estrellas y lo inefable, es una diosa que aparece con los brazos-alas tocando el más allá; primero fueron alas y

²² “A Conversation with Kiki Smith” [Conferencia y entrevista]. Illinois: Block Museum of Art, 2011.

²³ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 153.

luego brazos con la palmas en alto. El pájaro ha representado lo celeste, el alma, y muchas veces se asocia con la figura de al Virgen María, que rige lo lunar y lo celestial. En Egipto está relacionada con la representación individual del alma superior o *ka*, que se

reúne con el alma individual después de la muerte, llamada *ba*. Esa conexión que aparece entre el cielo y la tierra está unido por esta figura.



Figura 13. Kiki Smith, *Hands waving*, 2002. Litografía y collage de tinta sobre papel de Nepal.

El trabajo que Smith crea a través de la figura de Nut es amplio. Uno de los símbolos que utiliza son las manos, manos mágicas que tocan el cielo y que aparecen reiteradamente durante su obra. Parece como si nos indicara un camino, como si ya estuviera decidido, casi en un *statement* o posicionamiento ante el espacio celestial al que debemos por lo menos intentar llegar, parece en casi toda su obra un acto sagrado de acercamiento y manifestación del alma. No debemos olvidar que en el simbolismo cristiano la mano está relacionada con *la palma*, ya que tiene forma de palmera y se le llama “palma de las manos”. Ni Smith ni Nut muestran los enveses de las manos, sino claramente la palma, en un acto de apertura, sinceridad y desnudez ante las cosas. También es un símbolo de curación y limpieza, y la curación significa que hubo una

enfermedad que se curó, es decir, que la enfermedad se transformó o que trascendió, cambiando a la persona.



Figura 14. Kiki Smith, *Untitled (hands stars birds)*, 2013. Litografía en papel del Nepal.

Lo que se relaciona con el proceso vegetal de renovación cíclica que aparece en la diosa palmera Nut no se trata tanto de la representación de la curación, sino del alcance de lo celeste, como mecanismo mágico, a través de la simbología de las manos o palmas de las manos con su poder sanador y transformador.

Una simbología que atañe o atrae esa idea de la magia estelar y el alcance de estas por nosotros. Ese acto de alcanzar las estrellas también lo muestra Nancy Holt en la obra *Sun Tunnels*, realizada en el desierto de Utah, en el que coloca estos tubos gigantes de hormigón que forman un eje axial en el territorio marcando el lugar, poniéndole así una referencia a lo infinito del paisaje lunar. Delimita dónde se pone el sol y dónde amanece en los diferentes solsticios, como lo haría la diosa Nut, que es la máquina que se como el sol y le da a luz por las mañanas, lo que la convierte en la madre de la luz y de la oscuridad. Holt parece entender la dinámica de este eje axial y genera un diálogo con el territorio, los ejes y el cuerpo, ya que a través de ello se empieza a dimensionar el espacio.

El observador se plantea diferentes temas: ¿Dónde quiere estar?, ¿qué quiere observar? Y, ¿qué no?, ya que los túneles ejercen de marcos del territorio inexorable e inabarcable. De este modo crea una cierta reflexión con el espacio, sobre cómo lo infinito del paisaje nos avasalla y cómo el ser humano tiene esa necesidad de buscar o marcar el territorio como punto de mira, así como de encontrar la dimensión de las cosas. Esto no sucede si no encontramos estos marcos o límites.

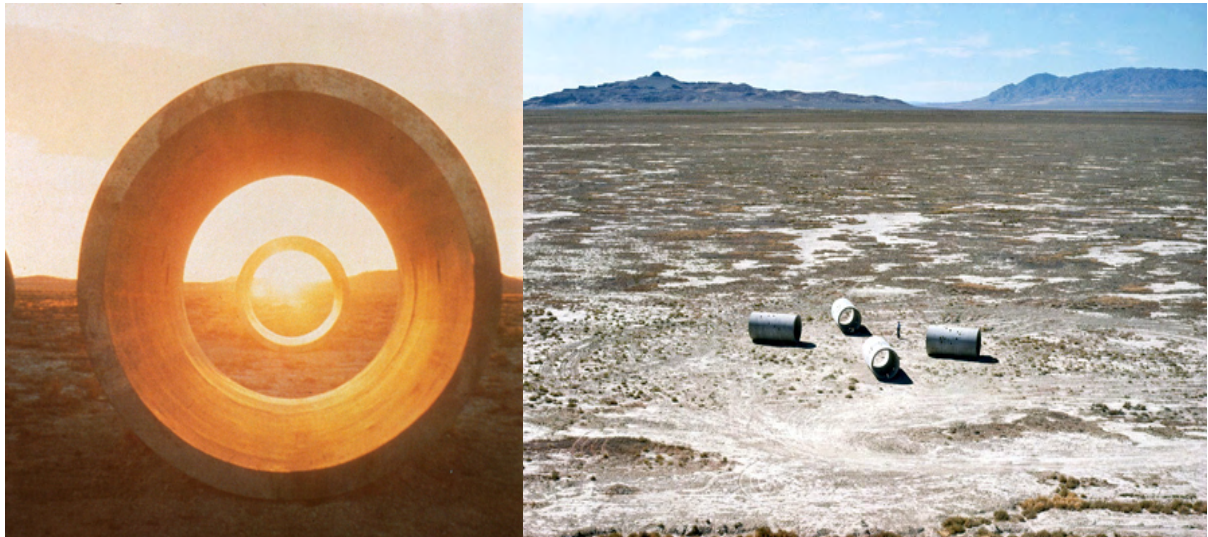


Figura 15. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1975. The Great Basin Dessert, North West Utah.

La diosa árbol Nut hace de eje axial y también crea esa dinámica del orto, según la cual, el sol nace y muere en ese eje.

El sol ilumina nuestro espacio dándonos dimensión; sin luz, no hay espacio. La figura humana se pone en el paisaje con su diminuta proporción y da al paisaje una dimensión infinita y otorga así un lugar importante al paisaje. Por su parte, el paisaje nos coloca en nuestro lugar, nos centra y da dimensión.

Aunque hay una parte de la diosa árbol Nut que nos ancla con lo celestial, y no solo con el sol, sino también con las estrellas. Holt, en consecuencia, crea también una conexión con lo celeste y, mejor aún, trae las constelaciones a la tierra, horadando los túneles exactamente en el lugar dónde se encuentra cada estrella de ciertas constelaciones.

Cuando se camina dentro del túnel parece que te trajeran las estrellas y el cielo en pleno día; es como si simultáneamente se pudiera estar a la vez dentro y fuera, fuera y dentro, donde el día es la noche y la noche es el día. Digamos que refleja de una manera platónica en nuestro imaginario el comportamiento cósmico justo delante de nosotros, dándole la vuelta al calcetín cósmico del comportamiento circular y cíclico del sol y las estrellas uniéndolos bajo el *axis mundi* o árbol.



Figura 16. Nancy Holt. *Sun Tunnels*, 1973-1975. Hormigón largo de 26,2 m. Medidas de un túnel: 5,48 m de longitud por 2,43 m de diámetro. Los túneles están alineados con el sol en el horizonte según los solsticios. The Great Basin Dessert, North West Utah. Vista del atardecer en el solsticio de verano.

No podemos estar seguros de que sea la diosa palmera Nut la que inspirara el *site-specific* de Holt, pero sí se trabaja la conexión entre el cielo y la tierra como un arquetipo femenino, en el que son claves las figuras circulares de los túneles y la conexión de los templos prehistóricos en cuanto a su colocación, relacionada con los ciclos y las estaciones. Se puede vincular también con la obra de los artistas del *earth art* de este periodo, en el que los estudios antropológicos influyeron, sobre todo, en los *sites* emplazados donde habitaron otras culturas primitivas, como las de los indios hopi²⁴ y a los que no se obvió en las obras.

Lucy Lippard menciona, en su mítico libro *Overlay*, una cierta relación entre la publicación de los escritos de Jung a finales de los sesenta —en la que se relacionaba por primera vez el concepto del inconsciente colectivo y los arquetipos— con la simbología en el arte y, en específico, en el *earth art* a través de las culturas ancestrales.

Jean-Marc Poinot, en su artículo “Escultura-Naturaleza”²⁵ analiza estas cuestiones sobre la relación del *land art* y la influencia de la simbología de las culturas primitivas y el inconsciente colectivo.

“Ese arte primitivo adquiere sentido en nuestro arte contemporáneo porque constituye una de las raras experiencias sensibles de las cuestiones que se plantean en nuestro imaginario y de las que el arte y la vida inconsciente son sus depositarios. Dicho en otras palabras, los artistas solo buscan en las

²⁴ LIPPARD, L.R. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Nueva York: Pantheon Books, 1983, p. 23.

²⁵ BONET, P. *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 21. Originariamente: Burdeos 1978 y posteriormente retomado por Jean Marc Poinot en *L'atelier sans mur*.

formas pasadas una lectura contemporánea de las preocupaciones presentes”²⁶.

En esta cita, Poinso relaciona las influencias de concepto del simbolismo primitivo, y lo inconsciente dentro del imaginario artístico cobra cierta relevancia, pues, no olvidemos que los artistas trabajaron en los mismos territorios originales que el hombre primitivo y sus obras son en sí son relecturas de la conexión del hombre con las fuerzas de la naturaleza. Siempre desde la contemporaneidad, hacen que se preste atención a los nuevos materiales del *earth art*: el agua, la tierra, el fuego, el rayo y la montaña, saliendo de los blancos espacios expositivos para crear una obra efímera.



Figura 17. Graciela Iturbide, *Las manos poderosas*, 1988.

Esa traída de las estrellas cósmicas a la tierra parece salida de la diosa árbol Nut. El empleo de las palmas de las manos abiertas también guarda relación con la curación y lo mágico en la obra de Graciela Iturbide, que utiliza elementos a través de toda su obra, realizada sobre todo en México y conectada con el *realismo mágico* en el que a través de las tradiciones culturales y religiosas se transgreden constantemente los límites de la realidad y el sueño o lo inconsciente.

²⁶ BONET, P. *Naturalezas...*, op. cit., p. 20.

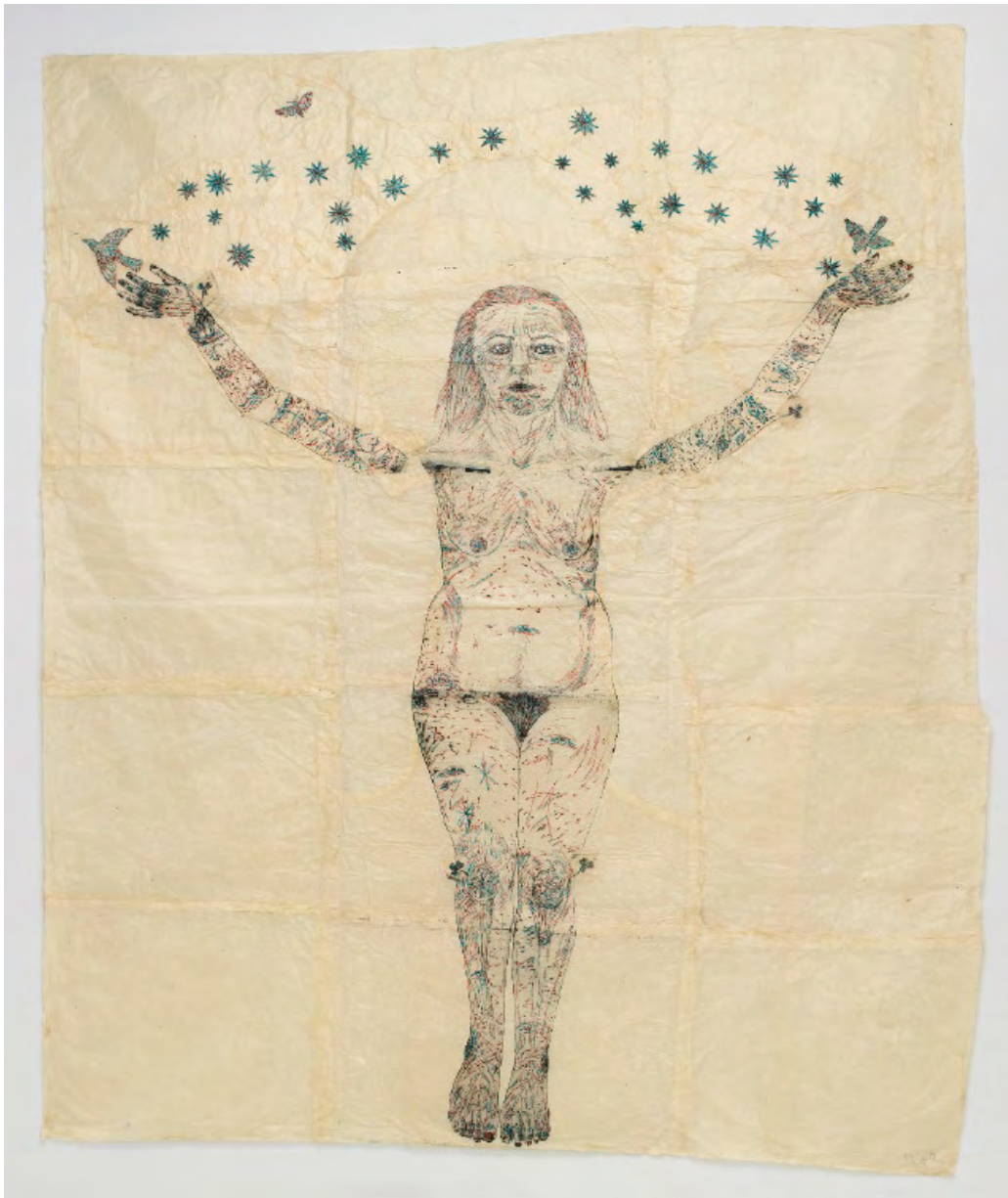


Figura 18. Kiki Smith. *Untitled*, 2006. Collage y dibujo en papel del Nepal.

En esta fotografía de Iturbide, aparecen unas manos con las palmas abiertas completamente en busca de algo celeste, como si quisieran alcanzar el cielo en su totalidad, más bien parecen rayos que dedos: son manos totémicas con poder astral que evoca la diosa palmera Nut.

Según Helaine Posner, hablando de Smith: “hace cuerpos sin barreras, los cuerpos permeables que gotean y se disuelven”²⁷. Esto genera otra perspectiva a la obra de Smith en la que los cuerpos se extienden más allá de sus fronteras extendiéndose en el espacio, de ahí que los represente con la bóveda celeste; se los podría denominar cuerpos

²⁷ POSNER, H.; SMITH, K. y LYON, C. *Kiki Smith*. Nueva York: Monacelli Press, 2005, p. 20.

expandidos, cuerpos que alcanzan y se extienden por el espacio. A veces Smith representa el espacio en sí como cuerpo; observemos la obra *Constelaciones* y otras en las que realiza el cuerpo en el espacio e instala ese espacio.

La diosa celeste en forma de palmera es de tronco hierático y firme; une el cielo y la tierra, pero tiene la peculiaridad de extenderse hacia el cielo en forma de palma o mano que intenta alcanzar lo celeste, como algo inalcanzable, lejano, misterioso y muy oscuro. Parece que hay métodos para conseguir alcanzar ese espacio y son métodos visuales; Rupert Sheldrake, a raíz de este concepto, analiza lo que es “pensar visualmente” a través de los matemáticos, quienes, “viendo” los procesos matemáticos, comprenden las ideas a través de una especie de intuición visual. Esta idea está unida al platonismo, según el cual las matemáticas habitan en el *mundo de las ideas* y no en cualquier mente individual”²⁸. Sheldrake entrevista a los matemáticos y les pregunta cómo han llegado a concluir ciertas formulas geniales y cómo se comunican estas ideas entre ellos; según Roger Penrose, un conocido matemático de Oxford:

“Casi todo pensamiento matemático se hace visualmente y en términos y conceptos no verbales [...] A menudo no existen palabras disponibles para expresar los conceptos requeridos [...] Una experiencia habitual es que cuando algún colega intenta explicarme alguna parte de las matemáticas tengo que escuchar atentamente, pero casi sin comprender las conexiones lógicas entre un conjunto de palabras y el siguiente. Sin embargo, se forman imágenes en mi mente correspondientes a las ideas que está intentando transmitir —construidas absolutamente en mis propios términos y aparentemente con muy poca conexión con las imágenes mentales que habían sido la base de la comprensión de mi colega. A través de esa imagen respondo a mi interlocutor. Para mi asombro, mis comentarios suelen ser aceptados como apropiados”²⁹.

En realidad, algunos artistas a lo largo de la historia han comentado que en realidad sienten que hay una “mano” que les guía, o que ellos son un mero canal, ya que hay algo que les lleva a crear, a lo que ellos solo han de conectarse y dejarse llevar. Matisse diría sobre su pintura:

“[E]ra conducido por algo, no sé el qué, una fuerza que todavía hoy siento como algo extraño a mi vida como ser humano [...] por ello siento que solo soy un medio, para llegar a algo”.

Penrose también menciona, refiriéndose al platonismo:

“Las ideas matemáticas tienen su propia existencia y habitan un mundo platónico ideal que solo es accesible vía intelecto. Cuando alguien ‘ve’ una verdad matemática su conciencia se abre paso en este mundo de ideas y contacta directamente con él. Ese ‘ver’ es la esencia de la comprensión matemática”.

²⁸ SHELDRAKE, R. *El séptimo sentido...*, op. cit., pp. 48-49.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

En realidad, Penrose se refiere a la imagen o a la información que pertenece a todos, pero a la que solo unos cuantos acceden, porque son capaces de descifrarla o “verla”. Es como el mundo de las ideas de Platón, que en realidad se puede referir a lo que llamamos hoy en día la nube; ese concepto contemporáneo podría perfectamente venir de la idea de Platón, y configurar un *mundo de las ideas* que viene de un lugar al que accedemos colectivamente. Estos razonamientos vienen a partir de la intención de comentar el proceso creativo y cómo se forma en relación a la imagen de la obra de arte; la definición de imagen de Epicuro sería: “se trata de emanaciones y efluvios que se desprenden contantemente de las cosas”³⁰. De ahí que en la imagen de las palmas o palmas de las manos que intentan alcanzar el cielo, “se despierten” ciertas ideas que se desprenden de esa misma visión, que forma parte de un cierto símbolo que trabaja en el *inconsciente colectivo*. Este término fue acuñado por Jung, que también encuentra que la inconsciencia es colectiva y que pertenece al colectivo dentro de lo intangible. Psicológicamente, en filosofía, el término “imagen” se define como “una forma de realidad (interna) que puede ser contrastada con otra forma de realidad (externa)”³¹.

Esas imágenes que nos despiertan hondas conexiones, que salen de nuestro inconsciente, vienen de la propia visión canalizada de los artistas, que parecen tener acceso a ese mundo de las ideas o “verdad” al que Platón propone que se accede de dos maneras: a través de la metáfora, el mito y la luz inteligible de las ideas, o mediante la mirada a través de los conceptos.

“Para unos son identidades metafísicas, supremamente existentes y valiosas, objeto de contemplación intuitiva y que solamente son vistos por los capaces y para otros, son estructuras de conocimiento de la realidad, parecidas a las hipótesis matemáticas, que a las realidades metafísicas”³².

Cézanne, a través de esta cita, se muestra claro cuando admite que sus colores se organizan a sí mismos como desean y no como él desea, sino que es algo que le viene dado y que él transmite sin pensar “nada”, como si sus actos vinieran dados por la mano de algo que se refleja a través de su cuerpo-mente, que no piensa, luego está en modo *off*.

“No hay nada mejor que la sencillez, ser directo. Todo lo demás es solo un juego. Solo la construcción de castillos en el cielo. Básicamente, yo no pienso en nada cuando pinto. Veo colores. Me esfuerzo con alegría para transmitirlos a mi lienzo como yo los veo. Se organizan a sí mismos como lo desean, de cualquier manera”.

Por lo tanto, el proceso creativo está muchas veces más relacionado con la contemplación intuitiva y las identidades metafísicas debidas a una visión, en la que el artista actúa de canal, al acceder a una especie de lo que hoy llamaríamos nube de ideas o información visual. Podríamos decir incluso que el cuerpo-mente del artista se extiende o expande abordando otros lugares de pensamiento.

³⁰ FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958, p. 681.

³¹ *Ibid.*, p. 682.

³² *Ibid.*, p. 1061.

Hoy en día, el concepto de *cuerpo expandido* es muy activo, ya que a través de las nuevas tecnologías accedemos a información extra que está en internet, un lugar donde se localiza una información universal y al que se tiene acceso permanente; que “extiende” nuestro conocimiento, y ahora también se extiende a nuestro cuerpo, con teléfonos que ya forman parte de nuestra mano y nos dicen qué calles tenemos más allá de nuestra vista, o que permiten que nos manden imágenes de otros lugares de forma instantánea, o que nos ofrecen la posibilidad de leer los pensamientos de otras personas en otros lugares en tiempo real a través de los mensajes. Este concepto sería llamado *realidad aumentada* y se produce en tiempo real, en tres dimensiones, a través de una imagen, y combina los elementos reales con los virtuales.

Esta realidad aumentada en la doctrina platónica sería una solución al mito de la caverna, en el que los humanos atados con cadenas no pueden mirar más que las sombras de los objetos que se encuentran detrás de ellos reflejados en la pared del fondo de la caverna. Esto es una metáfora de cómo el hombre no ve la “verdad” cara a cara, sino que la ve velada o través de un cuento, una imagen, una obra de arte, un poema, una formula matemática, una actuación o a través de la música. La realidad aumentada sería una solución, ya que los humanos verían la realidad que hay detrás de ellos aunque fuera virtual, de hecho, se nos plantea si es lo que vemos como realidad una sombra de lo que hay o una realidad virtual.

Ahora, cuando miramos la obra de Smith o vemos la figura del arquetipo mujer árbol palmera estirándose a través del tronco y llegando a las estrellas, nos encontramos con un deseo inconsciente que ha persistido a través de los tiempos de alcanzar lo que ya somos: polvo estelar cósmico. Cuando Holt, en su obra *Sun Tunnels*, nos trae el cielo estelar a la tierra, lo pone a nuestro alcance, posee un innegable carácter primitivo en cuanto a las construcciones megalíticas, ya que sus túneles parecen máquinas que ayudan al hombre a alcanzar y enlazar el cielo con la tierra, unir los ciclos lunares y solares, entender el mecanismo cíclico de las naturaleza a través de lo que les rodea; estos “instrumentos” megalíticos parecen una forma de entender y asimilar lo que pasa alrededor.

Otros podrían decir que son una forma de dominar la tierra, pero, en sí, son simplemente un mecanismo de concienciar al hombre y de resituarlo en la tierra, reafirmando su ser y su cuerpo en el territorio infinito e inabarcable, dándole entendimiento y conciencia metafísica del lugar. Nut nos lleva de la mano al conocimiento de la verdad a través de sus cuentos de vida y muerte, y con ella aparece una resurrección de nuestra visión interior que resurge de nuestro inconsciente.

En la obra *Sky* vemos el rico mundo de ensueño de la diosa celeste Nut, que forma parte de cuatro escenas cosidas en forma de telar y que representan los cuatro elementos; por supuesto, el cielo y lo etéreo están representados por una mujer desnuda con los brazos en alto, que busca el arquetipo de la diosa Nut rodeada de estrellas — pájaros celestes que representan las almas— y con los pies en la tierra, en este caso, en las montañas. La obra *Nuit*, mucho anterior, está realizada con brazos y piernas cortadas

y colgadas de arriba de las que cuelgan unas estrellas. Las extremidades representan a la diosa celeste de la palmera, ya que con los pies están enraizadas a la tierra y con las manos al cielo estrellado. Este acto es una visualización de un estado vegetal en el cuerpo femenino a través de una deidad egipcia celeste, que ha sido posteriormente representada por la Virgen María, como madre de la tierra, y también como Diana, cazadora rodeada de animales y gobernanta de la luna y la noche.



Figura 19. Kiki Smith, *Sky*, 2012. Telar.

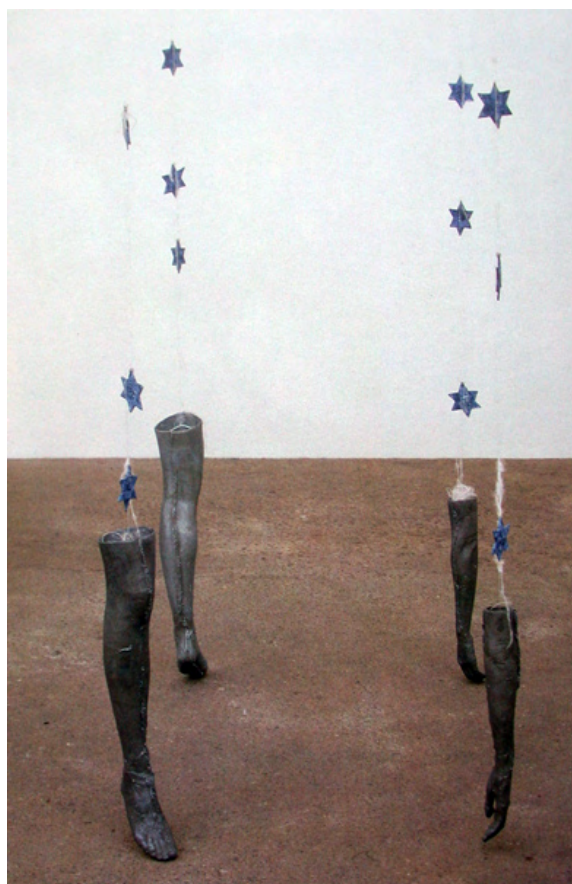


Figura 20. Kiki Smith, *Nuit*, 1993.

En la obra de Eulalia Valldosera encontramos también la representación de la absolución de los límites en su obra *Stigma* —que forma parte de sus trabajos en tinta sobre papel— con la que comenzó sus series *Subconscious* y *The libidinous body*, en la que, según sus palabras: “asocia el medio acuoso con los fluidos corporales [...] con la tinta (india) se obtiene una inmediatez absoluta, el papel asegura cada gesto sin dejar ninguna posibilidad a la corrección”³³. Con este mecanismo de absolución de los límites y del trabajo de realizar obra que sale del subconsciente, desemboca en su obra *Stigma*, donde hay dos manos mostrando las palmas y en la que, a través de puntos, se van delimitando los lugares relacionados con el estigma que continúan incluso fuera de los límites de los

³³ VALLDOSERA, E. *The navel of the world*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 46.

dedos. Los puntos parecen las estrellas que salen de las manos de la diosa árbol Nut y a la vez están relacionadas con los estigmas de Cristo:

“La proyección de un gesto. Las manos son un canal por el que la energía fluye. [...] Los puntos vuelan al borde que delimita el cuerpo físico, conteniendo una información diferente”³⁴.

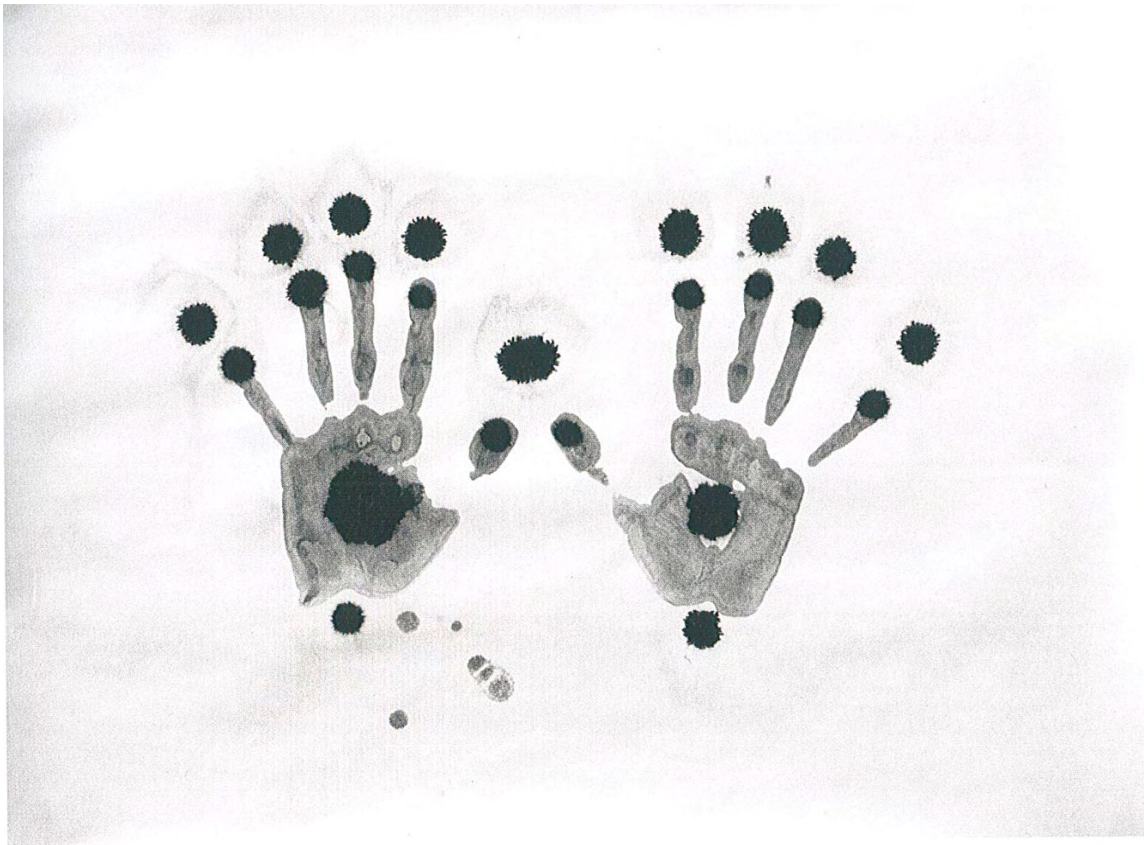


Figura 21. Eulalia Valldosera, *Stigma* (nº 79 de la serie *Ombiligo del mundo*), 1990. Tinta india en papel *watercolour*. Tamaño: 45 x 65 cm.

IV/6. Los animales estelares y las almas

La relación del alcance estelar a través de la figura de la diosa celeste palmera genera otra perspectiva, que sería la de las almas que se transmutan en luz y se elevan en el cielo. La diosa palmera Nut alimenta a las almas que viajan en la oscuridad de la noche hacia el cielo estrellado en forma de luz.

³⁴ VALLDOSERA, E. *The navel of the world*, op. cit., p. 115.

“[E]ste árbol celeste del resplandor nocturno, es también el árbol del renacimiento de las almas, en el que todos los muertos se convierten en luces celestiales y retornan en forma de estrella a la eternidad del Gran Círculo”³⁵.

Neumann indica que las almas se iluminan al convertirse en estrellas, y de ahí viene el “vínculo arquetípico de la luz, la lámpara”³⁶, relacionado con el día de los difuntos, cuando en los monumentos funerarios se prende una llama que nunca se apaga en representación del alma que habita; del mismo modo que cuando se sueña de noche y parece que nuestra alma viaja por el espacio a través de la inconsciencia de lo onírico, lo insondable y lo inalcanzable.

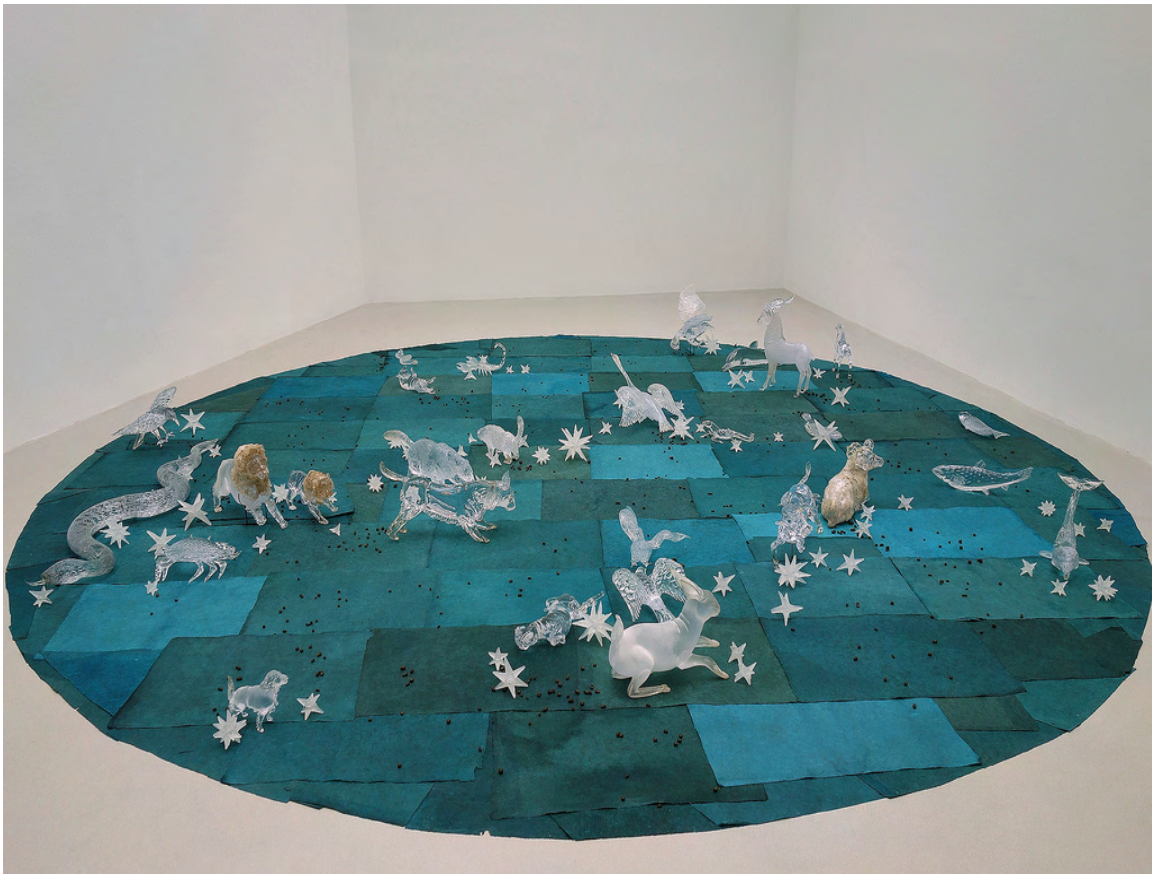


Figura 22. Kiki Smith, *Constellations*, 1996. Escultura realizada con moldes para cristal en horno. Por Pino Signoretto, una instalación realizada en papel de Nepal y figura de bronce.

Eulalia Valldosera presentó un trabajo relacionado con el cuerpo y las estrellas llamado *Constelaciones*, igual que el de Smith, salvo que Valldosera trabajó desde el cuerpo y el espacio en la familia y Smith, en cambio, sitúa su producción desde otros márgenes: los animales estelares que siempre acompañan el arquetipo de femenino de la diosa celeste. De hecho, veremos más adelante cómo sale siempre acompañada por los animales celestes de las constelaciones; en relación a esto, Jung descubrió lo siguiente:

³⁵ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 243.

³⁶ *Ibid.*, p. 243.

“[L]os arquetipos del inconsciente colectivo se manifiestan en *motivos mitológicos* que hacen acto de presencia de forma idéntica y análoga en todos los pueblos y épocas y que pueden emerger espontáneamente —sin que la conciencia tenga en absoluto, conocimiento de ello— de lo inconsciente del hombre moderno”³⁷.

Kiki Smith realiza varios trabajos de grabado y dibujo sobre el tema de los pájaros en relación con todo lo proveniente del alma, es decir, la elevación del alma y sus aspectos mágicos. Smith, a través de los animales, corporeiza los estados espirituales y emocionales de la materia o de la persona. Esta fórmula se acentuó bastante en el Medioevo para representar los pecados capitales y las cualidades espirituales del alma. Por ejemplo: el factor de la serpiente reptadora que pertenece al *sub terram* y a los bajos instintos, contrastado con la paloma de corte espiritual o el águila. Los animales asumen en su representación todos esos estados.



Figura 23. Kiki Smith, *Woman with bird*, 2003.

Según señalan Cashford y Baring³⁸, hemos relacionado antes a la diosa pájaro del Paleolítico con su representación en Egipto, donde el pájaro *bennu* o fénix, eran denominados en ocasiones como *madre*: “Mira que estoy tras de ti, soy tu templo, soy tu madre por siempre jamás”³⁹. También se lo relaciona con la diosa Isis, que se torna pájaro en los episodios de resurrección y concepción con el dios Osiris. La diosa pájaro representa el cambio y la renovación. En los árboles sagrados siempre sale un pájaro

³⁷ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 28. En referencia a JUNG, C. *Wandlungen and Symbol der Libido*. Leipzig; Viena, 1912.

³⁸ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 35.

³⁹ FRANKFORT, H. *Kingship and the Gods*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 1948, p. 67.

como el posible enlace con lo estelar desde las copas. En realidad, el pájaro encarna el espíritu ascendente o el espíritu santo, recordemos la paloma blanca y todas las

connotaciones aladas espirituales que posee. En la imagen de Smith, la mujer parece enmascarada en el aletear de un mirlo, tanto los motivos vegetales envolventes como la parte casi corpórea de la mujer hacen pensar en la Isis arbórea o en la celeste Nut.



Figura 24. Manuscrito islandés, siglo XVII. Árni Magnússon Institute, Islandia.

La calidad etérea del material utilizado, el papel de arroz que es semitraslúcido, así como la técnica del trazo del dibujo hacen que obtenga esa textura aérea intangible que da la sensación de que la obra casi se evanece al mirarla. Es como si se pudiera percibir el aletear del pájaro y la brisa que genera, de orden casi espiritual, alude al arquetipo de la diosa pájaro que permite la elevación del alma al cielo.

El pájaro es también parte del cuerpo de la diosa árbol y la diosa palmera, así como es parte de la transformación espiritual que esta otorga a sus viajeros. Siempre se la representa en la copa del árbol sagrado y en realidad no es un pájaro que se posa, sino que encarna el aspecto más etéreo y espiritual de la diosa. Como el árbol, el pájaro es el cuerpo de la diosa celestial o diosa palmera. Cuando la diosa no alcanza, el pájaro sigue y se convierte en su extensión. En la mitología nórdica aparecen en el árbol cosmológico muchos animales que encarnan diferentes aspectos del árbol.

Los animales mitológicos de las constelaciones, no son otra cosa que fenomenologías del inconsciente, que se muestran en formas de animales y que describen estados o situaciones dentro del insondable mundo del inconsciente. Igual que la *diosa árbol Nut*, como arquetipo de Diana cazadora, o cualquier árbol sagrado mitológico, como Yggdrasil. Según Brosse⁴⁰, el árbol cósmico de la

⁴⁰ BROSSE, J. *Mythologie des arbres*, op. cit., p. 13.

mitología nórdica alberga en sus ramas y alrededor de su tronco toda una serie de animales como la gigantesca serpiente llamada *Nioggrhque*, que va comiéndose poco a

poco la tercera raíz, pero todos los días es atacada por el águila que vive en las ramas altas o los cuatro cuervos que van y vienen dentro de las ramas comiéndose las yemas de los brotes. La cúpula de Yggdrasil tiene otros animales benevolentes: la cabra *Heidrun*, que da de mamar con su leche a todos los guerreros *de Odín*; la ardilla *Ratatosk*, que sube y baja transmitiendo las amenazas mutuas que se llevan la serpiente y el águila. Es esta una ardilla *que sabe muchas cosas*, y que, desde su postura elevada, mira el horizonte para prevenir a los dioses cuando los gigantes se acercan —la misma labor cumple el gallo de oro que está en lo alto del árbol—. No se puede expresar con más imaginación el mundo como una lucha continua entre las fuerzas de la vida y las potencias de destrucción.

Por otro lado, y en el mismo sentido, cabe mencionar que Odín iba en un caballo de ocho pies, *Sleipnir*, acompañado con dos cuervos q le informaban de todo lo que pasaba en el mundo⁴¹.

Yggdrasil es el árbol cósmico que se erige en la noche hacia el cielo estrellado, y posee la fuerza del mundo, ya que parece explicar el funcionamiento del mundo sustentando la vida de los dioses y seres humanos en una acción constante de intercomunicación entre los mundos: el superior, *Asgard*; el del medio, *Midgard*, y el inferior, *Laesir*. Cada animal representa una función determinada que se puede relacionar con los animales mitológicos de las constelaciones, pero en la versión mitológica escandinava.

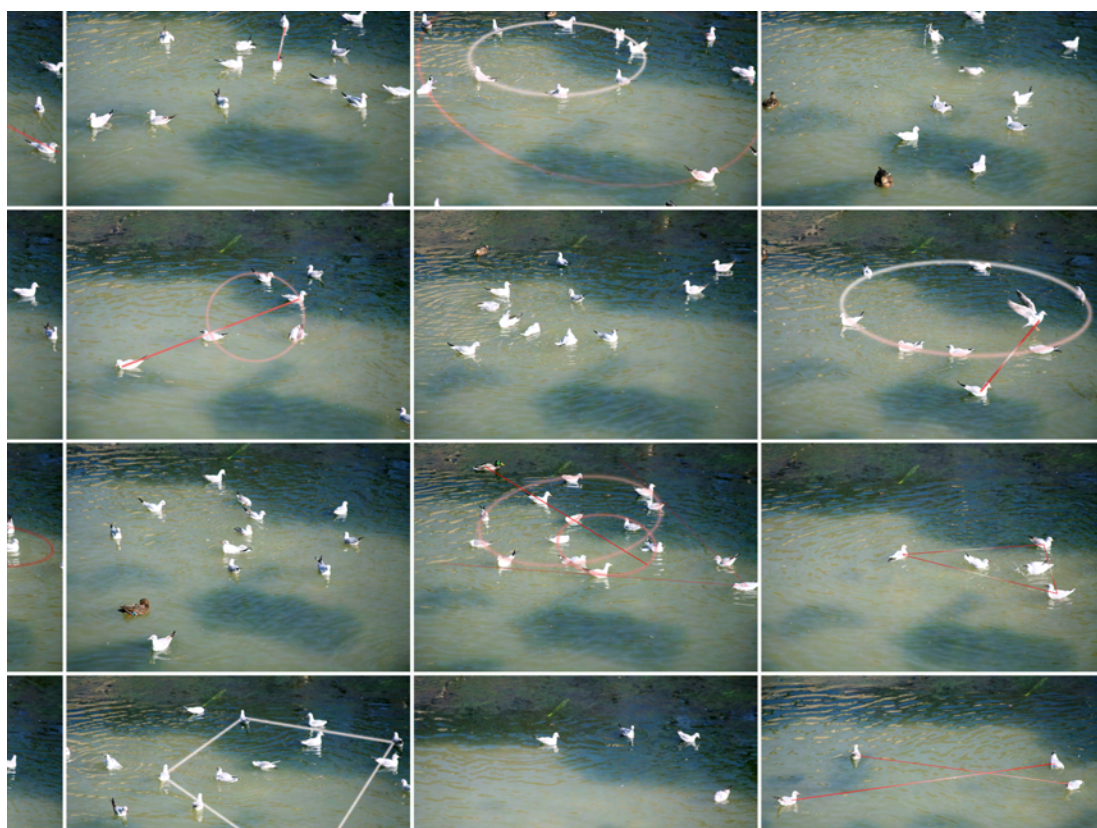


Figura 25. Eulalia Valldosera, *Constelaciones de trabajo*. Serie *Lugares de trabajo III*.

⁴¹ BROSSE, J. *Mythologie des arbres*, op. cit., p. 15.

En el caso de la artista Eulalia Valldosera, en su trabajo *Constelaciones de trabajo* describe una escena cotidiana en el trabajo extrapolándolo a una dimensión cósmica estelar, utilizando aves, en este caso gaviotas, para sustituir a las estrellas. Esos puntos se mueven y se colocan dependiendo de sus relaciones *matéricas* y lumínicas en el espacio.

“En Lugares de trabajo II el despacho deviene un lugar de encuentro. Es un espacio habitado por personas que interactúan, diurno y activo, que me permite describir las relaciones implícitas a través de sus miradas. Con trazos de luz materializo la dirección de sus miradas, estructurando así las posibles constelaciones ocultas en la dinámica del grupo”⁴².

De hecho, contrapone y contrasta esta imagen de un sinfín de constelaciones estelares, hechas con la figura del ave blanca como puntos lumínicos, con otras instalaciones completamente oscuras en las que hay unas luces proyectadas en *leds*, que le permiten hablar de lo abismal y de la infinitud del cósmica, que ella define del siguiente modo:

“Lugares de trabajo I, vemos un despacho a oscuras, solitario, lo que me permite describir el cuerpo sensual de un negro omnipresente, roto por la presencia de los LEDs de los aparatos que reinan por doquier. Estas imágenes surgen de las distintas capas que conforman la negrura y el vacío, la inactividad estéril, la falta de distancia para con uno mismo..”⁴³

IV/7. El carácter elemental negativo de la mujer palmera

Hablemos ahora de la figura de la mujer palmera representada por la diosa Nut, la que alcanza la bóveda celeste y hunde las raíces en el centro de la tierra. En todo su alcance estelar —que simboliza la ascensión del espíritu, al que guía o *acompaña* a través de su muerte— posee un aspecto negativo pues, siendo la misma diosa, se convierte en un ser terrible, que toma el aspecto de la Medusa, la Gorgona y la Mandrágora.

Medusa era la reina de las Gorgonas:

“[S]u cabello estaba formado por serpientes y la mirada de sus ojos convertía a los hombres en piedra, medusa habita en los límites de la vida, en una cueva más allá del borde del día; es guardiana del árbol de las manzanas de oro, llamadas Hespérides”⁴⁴.

Su fuerza radica, según Gimbutas, en los ojos: su poder hipnótico se representa en algunas diosas de la Antigüedad con ojos en forma de espiral, esvásticas, ruedas o círculos unos dentro de otros.

⁴² VALLDOSERA, E. Texto de la artista para *Constelaciones de trabajo* en la galería Helga Alvear. Disponible en: <www.helgalvear.com>.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 393.

Según Javier del Hoyo y Vázquez Hoys, la Gorgona Medusa tenía poderes mágicos:

“[L]a cabeza de la Gorgona era, en la antigüedad, un signo escatológico y apotropaico, un símbolo de inmortalidad y protección que se situaba en numerosos lugares, pero sobre todo en los sarcófagos y en las tumbas, como protección contra los peligros desconocidos del Más Allá”⁴⁵.



Figura 26. Caravaggio, *Medusa*, 1579. Museo de los Uffizi, Florencia.

La Gorgona asume y sincretiza los poderes de la diosa Nut en cuanto al alcance del más allá y el viaje hacia la muerte. Nancy Spero realiza una serie llamada *War series* en 1966, en la que, a través de la mitología y en especial de la figura de las Gorgonas — específicamente, Medusa— y la figura de Ishtar, la diosa de la guerra, crea una

⁴⁵ HOYO CALLEJA, J.D. *La importancia de la mujer hispanorromana en la Tarraconense y Lusitania a la luz de los documentos epigráficos: aspectos religiosos y socioeconómicos*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987, p. 27.

simbología basada en la figura de la mujer serpiente y Medusa. Del mismo modo, las diosas pájaro y serpiente de Gimbutas son ambas lo mismo, aunque una representa el arrastre por el suelo y lo subterráneo —rigiendo todo lo relacionado con la muerte— y ese aspecto se adhiere a lo largo de la historia y se sincretiza en diosas de Mesopotamia, como Ishtar, la diosa alada con garras y rodeada de animales —lechuzas, leones leopardos— que tiene unas lanzas saliéndole de la espalda cuan alas, solo que a veces se convierten en serpientes.



Figura 27. Nancy Spero, *Female Bomb*, 1966. Catálogo Dissidances. Museo Reina Sofía, Madrid, 2008.

Estas serpientes aparecen en forma de abanico como si rodearan la figura de la diosa, indicando su aspecto de guerra, muerte y desolación. Ella encarna el carácter elemental negativo de la diosa, encarna su lado monstruoso, como lo hará Medusa mucho más tarde, en la época griega arcaica. La terribilidad de este carácter elemental negativo consiste en su impulso que fagocita cuerpos para alimentarse y llenar su vientre, en este caso, ligado a la figura de la diosa Madre Tierra que acoge en su vientre a los muertos. Esta diosa tiene ese aspecto dual de dar vida y dar muerte, ese aspecto que también emana de la figura de Medusa, representado en las venas que tiene a los lados de su cara:

si bebiese la sangre de su lado izquierdo, moriría en el acto y, si bebiese la sangre del lado derecho, se curaría de cualquier cosa. Se cuenta que Apuleyo⁴⁶ bebió de la sangre de Medusa y murió en el acto. Medusa también posee ese carácter dual: el de la curación y el de la muerte. Esto nos lleva a otra figura de la diosa relacionada con la serpiente, sería la diosa de la doble hacha que sujeta en alto una serpiente a cada lado. Esa serpiente representa los dos lados de la transformación. Uno llevaría hacia la muerte y el otro, hacia la vida o la resurrección después de la muerte.

Nancy Spero utiliza toda esta simbología para expresar su horror ante la guerra de Vietnam; lo expresa con varios dibujos en *gouache*, donde hombres árbol y mujeres árbol con serpientes como copa segregan la muerte a diestro y siniestro, y conforman una bomba atómica que, en principio, tiene la forma del tronco de una árbol con su copa o, como dirían los angloparlantes, tiene forma de *mushroom*, es decir, forma de seta.

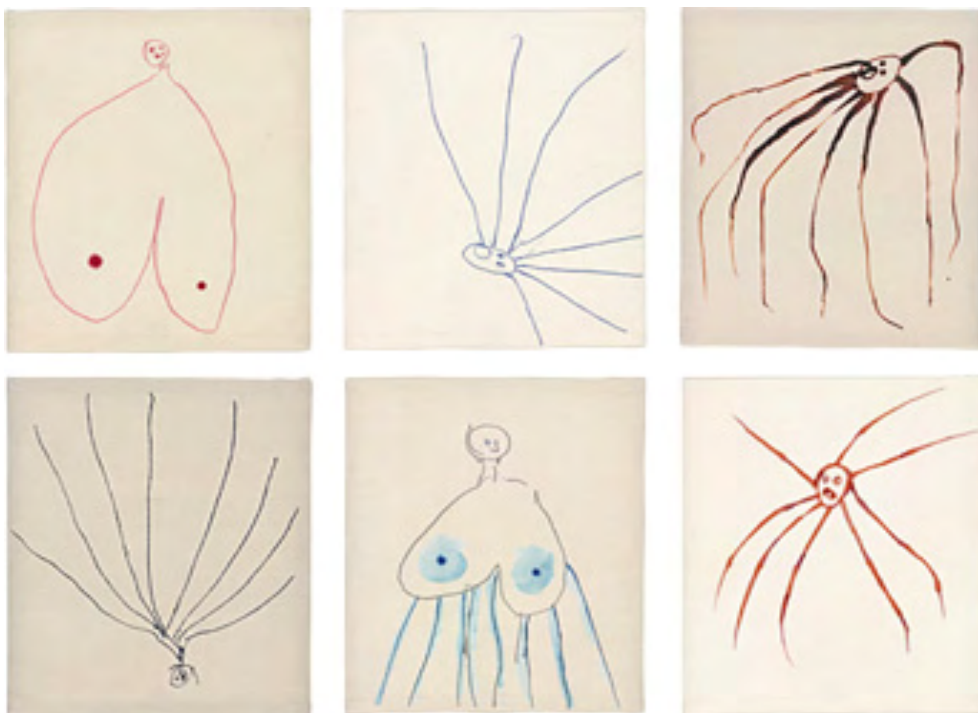


Figura 28. Louise Bourgeois, *The Fragile*, 2007. Serie de 36 composiciones: 29 impresiones digitales, 7 impresiones de pantalla, con 30 tipos de tinta pintada. Tamaño: 29,2 x 24,1 cm. © 2013, Louise Bourgeois Trust.

Esta sincronía se une a la imagen de la figura de *Female Bomb*, en la que se muestra una mujer árbol con muchos pechos, aludiendo a la diosa Artemisa de Éfeso y a la diosa Isis mamaria con el poder de la destrucción: del tronco sale la sangre, como si fuera el cuello de Medusa cortado por Perseo. El miedo y la guerra son aspectos del inconsciente del carácter elemental negativo que crea, de alguna manera, como representación del horror en forma de denuncia.

⁴⁶ APULEIUS. *Historia de Lucio Apuleyo del asno de oro, repartida en onze libros, y traducida en Romance Castellano*. En ANVERS. *En casa de Iuan Steelsio*, 1551.

Louise Bourgeois, trabaja con el *sueño-no sueño* y el inconsciente a través de su obra. Dormía con un cuaderno de dibujo cerca y plasmaba sus sueños con dibujos; muchos de ello forman parte de su obra, las pesadillas de Bourgeois, el lado negativo de su vida onírica aparecía sobre el papel; sus preocupaciones y miedos aparecían filtrados por el sueño en pesadillas, como por ejemplo la de ser mala madre. De ahí viene toda su serie de dibujos y acuarelas. Esa manera de crear a través del psicoanálisis, el sueño y el insomnio, con las imágenes del inconsciente en el duermevela, con un cuaderno de notas al lado de la cama, recuerda, en cierta forma, al método de los dibujos automáticos de los surrealistas, en una búsqueda de lo oculto y de lo invisible, lo que encierra la inconsciencia y el mundo onírico. Con respecto a Bourgeois, se encuentran muchos dibujos en los que aparecen sus miedos, miedos arquetípicos como mujer y madre. Se encuentran dentro del paradigma femenino una serie de dibujos de la mala madre o la de la histeria, así como la serie *The fragile* (2007) en la que muestra el aspecto frágil del arquetipo femenino, su lado negativo y frágil, así como el cruel y el malo.

"I am an insomniac, so for me the state of being asleep is paradise. It is a paradise I can never reach. But I still try to conquer the insomnia, and to a large extent I have done it; it is conquerable. My drawings are a kind of rocking or stroking, and an attempt at finding peace. Peaceful rhythm. Like rocking a baby to sleep"⁴⁷.



Figura 29. Louise Bourgeois, *Femme*, 2007. Gouache sobre papel.
Tamaño: 37,1 x 27,9 cm.

⁴⁷ BOURGEOIS, L.; MORRIS, F.; HERKENHOFF, P. y BERNADAC, M.L. *Louise Bourgeois, op. cit.*

Estos dibujos, que son esquemas de momentos, reflejan el estado anímico del paradigma femenino. Algunos fueron realizados bajo el nombre de *Insomnia drawings* (1994-1995) pues en su proceso de intentar dormir apuntaba sus pensamientos, memorias e imágenes, que en muchas ocasiones son la base de su obra. Bourgeois elige el momento que no es claro, es atemporal, en el que se pierde el sentido del espacio-tiempo, ya que se está entre el sueño-inconsciente y lo despierto-consciencia: un momento de incertidumbre en el que no hay nada claro ni tangible. Bourgeois elige ese momento porque es un vehículo conductor en el que, desde la consciencia aletargada, se permite adentrarse en la inconsciencia y sacar imágenes e ideas. La obra de Bourgeois en general traslada la psique a las profundidades de la inconsciencia. Es en sí misma una forma que posee de pescar lo oculto para extraerlo a la luz y enseñarlo al mundo.

Estos factores de los mundos intermedios y del alcance del lenguaje plástico primitivo, que su marido Robert Goldwater⁴⁸ estaba investigando, la hacen muy determinante en la búsqueda de la profundidad de la materia del inconsciente femenino y de su simbología.

La obra hecha en *gouache* sobre papel llamada la *Femme* pertenece a la serie *Nature Study*, en la que estudia a través del dibujo los diferentes estados anímicos y materiales del paradigma del inconsciente femenino reflejados en un tema axial: el crecimiento, la decadencia y la regeneración, y en donde aparecen los aspectos positivos y negativos del carácter elemental femenino.

La mujer expresa a través de su pelo y el color el estado anímico emocional; refleja a través del color las emociones y la rabia contenida de la figura, siendo el pelo una extensión de la emoción. La mujer palmera muestra su aspecto más carnal y telúrico, y es una representación de la subida trascendental del alma hacia el cielo.

⁴⁸ GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art*, op. cit.

PARTE III

LA SUBLIMACIÓN

CAPÍTULO V

LA MUJER FLOR

ÍNDICE

CAPÍTULO V. LA MUJER FLOR

V/1. Introducción

V/2. La flor como entramado

V/3. La flor como mecanismo creadora de vida

V/4 La extensión del alma y la rosa

V/5. La metamorfosis y la mariposa

V/6. La vulva flor

V/1. Introducción

En el proceso de evolución de la materia, ya sea planta o animal, hay un crecimiento, una culminación, un decaimiento y una renovación. Este proceso dividido en cuatro se encuentra también en las cuatro estaciones —primavera, verano, otoño e invierno—, en las fases lunares —la luna creciente, la luna llena, la luna menguante y la nueva— y también en las fases de la menstruación de la mujer —crecimiento, maduración, ovulación y finalmente menstruación—. Todos los elementos vivos en la tierra poseen ese comportamiento cíclico en el que se da esa renovación. En el crecimiento vegetal ocurre lo mismo: la semilla, el crecimiento, la flor y el fruto, finalizando con el renacimiento. Renacer es una práctica fundamental y esencial en el Universo. No solo las plantas, sino también los planetas, las estrellas y el universo en general están en permanente regeneración, creciendo y decreciendo sobre sí mismos. El arquetipo femenino representa a través de su cuerpo todos estos procesos de una manera cíclica y continuada, lo que es la causa de que se la represente una y otra vez relacionada con el mundo vegetal y sus procesos, en su mismo cuerpo:

“La mujer es representada como apoteosis del símbolo de la abundancia y la fertilidad. De la cima de su cabeza, vértice de una acentuada forma piramidal, en lugar de pelos surgen flores y frutos que se deslizan a lo largo de su cuerpo, en el que se sumergen y alimentan varios niños”¹.

V/2. La flor como entramado

Erika Bornay describe un cuadro de Léon Frédéric que bien podría ser la descripción perfecta de la mujer flor o la Gran Madre, pero también podría ser un cuadro de los artistas de *art nouveau* —el más representativo sería Gustav Klimt— en los que emanaban aquellas flores de mujeres llenas de movimiento vital y sensual, como indica Bornay: “la mujer es flor, la mujer es planta y el centro, el punto donde se manifiesta esta condición telúrica es en el pelo [...] la cabellera femenina, en un proceso de metamorfosis ha devenido virtualmente en un elemento del mundo vegetal”².

¹ BORNAY, E. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 40.

² *Idem*.



Figura 1. Gustav Klimt, *Las serpientes acuáticas II*, 1904-1907.

La mujer corporeizada en la flor y lo vegetal aparece en la obra de Klimt como un entramado en red de su discurso naturalista, en el que los límites se disuelven con las emociones y la constante transformación de cuerpos femeninos, fertilidad y abundancia. En la obra de Klimt siempre aparece el factor del sueño, el sueño de la transformación y el renacimiento constante con representaciones de las diferentes edades de la mujer y sus diferentes caracteres elementales; aparece a veces, incluso, representada en un mismo cuadro, como reflejo de la unión.



Figura 2. Gustav Klimt. *La muerte y la vida*, 1916.

En el cuadro *La muerte y la vida*, separa la acción de morir de la de vivir: la vida es fértil abundante, llena de amor con luz y la muerte es negativa, oscura, aquí refleja los diferentes estados materiales, uno más denso y oscuro, el otro más elevado y claro.

El la acción dual de los opuestos, como la muerte y la vida, ayuda a comprender su componente natural, ya que es una imitación del comportamiento universal de las fuerzas opuestas. Respecto al sueño, en el cuadro de Klimt hay una parte interesante, en la que nadie está despierto más que la muerte: la muerte está despierta porque representa el despertar, la renovación, es decir, que simboliza la transformación que hace posible la resurrección. La manera en que Klimt pinta el *entramado* le viene de sus primeros cuadros en los que solo pintaba la naturaleza —hojas, enredaderas, flores arbustos— como una red, un entramado cósmico en la tierra que simboliza el carácter femenino.

La mujer actúa en forma de red, ella es la que teje la red que conforma el mundo, igual que lo vegetal. Entre los objetos de materia más densa se encuentra la misma materia más ligera, es como si fuera más fluida, como se aprecia en su obra *Las serpientes acuáticas*. La forma en que Klimt pinta esos cuadros de la naturaleza, muestra la idea de tejido o trama en la que no hay un objeto más denso que otro, sino que todos forman una misma masa, se enlazan unos con otros, creado un *espacio contenido*.



Figura 3. Gustav Klimt, *Park*, 1910.

Figura 4. Gustav Klimt, *Pear tree*, 1908.

En la obra de Klimt, *Park*, en oposición a la de *Pear tree*, aparece un tupido entramado vegetal que luego corporeizaría en la mujer. Esta malla pertenece al orden cósmico en el que las hojas en las copas de los árboles destellan reflejando del sol, sobre nuestros ojos observantes, como si fueran estrellas en la bóveda estelar. Klimt se trae el cielo a la tierra y lo muestra en una explosión de luces que reflejan el universo constelado ante nosotros. No se muestra una flor culminante, sino un entramado de culminaciones luminosas, que se despliegan en el espacio. Esta explosión es la que contiene el espacio, es de hecho el espacio mismo.

El pintor David Hockney, en su obra *The East Yorkshire Landscape*, realiza una serie de pinturas, dibujos y grabaciones de video, todo ello en directo, metiéndose en la naturaleza, y crea también un entramado, pero desde dentro de ella. Todos los días se encamina hacia una zona determinada de Yorkshire, Inglaterra, durante cada una de las cuatro estaciones, y comienza a pintar dentro del paisaje, como parte de él, desde dentro y no tanto desde fuera. Hockney observa y pinta sin separarse de la naturaleza, que en este caso sería el *carácter elemental femenino* que funciona arquetípicamente en forma de malla acogiendo todo lo que es suyo.

“Cada jardín sería equivalente a dar a luz, parir mediante un temblor, una vibración. Esta virtud creadora, materna del alma, era conocida en la Edad Media cristiana y también en el renacimiento como *anima mundi*. El microcosmos humando (osea el jardín) como reflejo del macrocosmos divino [...] Al mismo tiempo, si se lee el jardín, obtengo un brillo, un alumbramiento venusino, es decir amoroso”³

Mario Satz propone que el jardín es como *dar a luz*, es decir, como si la *Diosa* pariera la luz, tal y como lo hacía la diosa del cielo Nut, que se tragaba el sol y lo paría de día, cada día y cada noche. La luz del sol viaja por el cuerpo de la diosa Nut pues se lo traga por la boca cada noche y sale al amanecer por su vagina: ella transforma la luz exterior desde su interior, es un mecanismo paralelo que no se ve, pero que es la clave de la vida en la Tierra, ya que sin esos ciclos transformadores no habría vida.

La diosa Nut forma parte del *entramado invisible contenedor* que regula los ciclos de la Tierra —la fertilidad, el crecimiento y el alimento— *dando a luz* o, más bien, dando la energía de la luz para facilitar el crecimiento y la decaída cíclica de la vida. La energía lumínica es parte del *entramado invisible contenedor* femenino que facilita la vida en la Tierra.

Ese entramado o red está representado en los cuadros de Gustav Klimt en forma de pelo de mujer con carácter telúrico, que se enraíza y se expande suavemente por todo el cuadro, que a su vez contiene los cuerpos de mujeres, niños y hombres mayores, cuerpos ensoñados en un colchón de flores y formas vegetales en red.

³ SATZ, M. *El fruto más espléndido del árbol de la Kábala*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2005, p. 21.



Figura 5. David Hockney, *Woldgate Woods*, 2006.

La Gaia⁴ de Lovelock o Gea, la Madre Tierra, son en realidad un *matrix* que contiene todos los elementos que en ella se conforman; estos dependen completamente de ella y sin darse cuenta viven, crecen, se nutren y mueren en ella. Ella es el *matrix*, un entretejido sostenedor del que, como vemos en la imagen de Hockney en *Woldgate*, se genera una relación que Neumann describe muy bien como la dependencia de la Gran Madre de todos los seres vivos que giran como satélites en sus dependencias: es una figura omnipresente en nuestras vidas.

El físico Jerome Rothstein propuso que la forma en la que todos reconocemos a *Gaia* como viva es la secuoya gigante, la *Sequoiadendron giganteum*.

“Esos árboles nobles habitan en bosques de la costa oeste de América; son gigantes de lignina y celulosa, que alcanzan una altura de cien metros y pesan

⁴ Concepto de Gaia, que Lovelock explica diciendo que la tierra es un organismo vivo que se autorregenera y se autorregula de manera automática.

dos mil toneladas. Algunos de ellos tenían mil años cuando nació Jesús. Son los más antiguos y más grandes que podemos admirar como organismo vivo completo. La madera, que es la parte más sólida, está muerta; la gruesa corteza que rodea el árbol también. La única parte viva es una capa periférica fina de células vivas, que envuelva la madera y está debajo de la corteza. Las hojas, las flores y las semillas, por su puesto, están vivas, pero son una fracción pequeña de la masa del árbol. La secuoya es como *Gaia*, porque la Tierra también está compuesta por un amasa de materia muerta, con una capa fina de organismos vivos extendidos como una película por la superficie. Ni el aire de encima ni las rocas de abajo están vivos, pero ambos han sido procesados de manera extensiva por los organismos vivos, igual que la corteza del árbol. La similitud va más allá, puesto que la madrea es el material estructural del árbol, como lo son las rocas para la Tierra. Y tanto la corteza como la atmósfera protegen la materia viva de la superficie, del medio ambiente externo, a la vez hostil [...] Igual que la corteza, que parece proteger y mantener a las células vivas del árbol, el aire ha aumentado en composición para sustentar un clima y un medio ambiente químico favorable para la vida”⁵.

Gaia es el lugar donde todos habitamos, es el *matrix* que se extiende como una red contenedora y protectora, que nos alimenta, da oxígeno y agua, igual que todas las deidades mujer árbol que hemos analizado a lo largo del presente trabajo. Es nuestra red invisible, raíz y aire, que posee un aparte visible que sería todo el entramado vegetal que nos acoge. La parte que es la máxima expresión de su fuerza y virtud es la flor, que luego se convierte en el fruto.

Tanto la flor como el fruto suelen estar caracterizados sobre todo por dos factores: la luminosidad y la brillantez, es decir, por sus colores, su olor o sabor, cómo llaman la atención al colgarse de su árbol, arbusto, o hiedra. Son puntos de luz que vibran y que, al fin y al cabo, reflejan la bóveda celeste, las estrellas y el cosmos.

⁵ LOVELOCK, J.E. *Gaia: una ciencia para curar el planeta*. Barcelona: Integral, 1992, pp. 31-32.



Figura 6. Yayoi Kusama. *Aquí estoy, pero nada*, 2011. Instalación, obsesión infinita. Museo Reina Sofía, Madrid.

Una artista que parece llevar el protagonismo en estos asuntos cósmicos es Yayoi Kusama, que a través de sus piezas nos trae lo cósmico o el *matrix*, y hace que reflexionemos sobre la parte *no visible* de lo que nos rodea, con unos sencillos puntos, en este caso pegatinas fluorescentes, en el comedor de una casa genérica.

Estos puntos, al igual que en su instalación *Espejo infinito* que hemos analizado anteriormente, crean una vibración al mirarlos, al igual que si miráramos un campo de amapolas a lo lejos o las hojas de los árboles moviéndose al sol. Es una sensación de ingravidez de la que forma parte de la flor, ya que es la máxima y última expresión material, de todas las transformaciones por las que ha pasado la materia, desde lo más denso e inicial a lo más liviano, que sería en momento en el que se abre la flor.

Enseñamos la obra del interior de la casa salón porque es una forma de explicar que es desde fuera lo que está dentro y viceversa. Yayoi trae al salón de casa el *matrix*, la red contenedora.

Yayoi incorpora los puntos a toda su obra por dentro y por fuera, en la ropa, en los animales, las paredes, los objetos, suelos, techos, pero, sobre todo, en los cuerpos desnudos. Cuando empezó su obra, creaba lo que ella menciona como redes infinitas, que, decía, había visto en sus *alucinaciones*. Lo curioso es que estas visiones comenzaron a una temprana edad que ella asocia con una imagen de su madre vestida con un kimono lleno de manchas que la ocultaban —al parecer tuvo episodios de abusos por parte de su madre—.

“Un día yo estaba viendo el patrón de flores rojas de un mantel en la mesa, y cuando vi hacía arriba vi el mismo patrón cubriendo el techo, las ventanas y finalmente sobre todo el cuarto, mi cuerpo y el universo. Sentí como si me hubiera empezado a autodestruir, a dar vueltas en el infinito del tiempo y lo absoluto del espacio, mientras me reducía a una nada. Cuando me di cuenta que estaba sucediendo realmente y no solo en mi imaginación, me asusté. Sabía que tenía que huir amenaza de ser privada de mi vida por el hechizo de las flores rojas. Subí las escaleras corriendo con desesperación. Los peldaños debajo de mí comenzaron a desmoronarse y me caí de las escaleras, torciéndome el tobillo”⁶.

Vemos aspectos —que trataremos más adelante en el capítulo dedicado a la mujer fruto— similares a las cuestiones invisibles, a lo que subyace detrás, lo *invisible* y lo *inconsciente*. Por ejemplo: las capacidades de Hilma af Klint como artista que, a partir de su *mediumnidad*, crea obras relacionadas con la interpretación de lo vegetal a través de la interpretación de la materia y lo vegetal como metáfora de lo espiritual. También tenemos a Emma Kunz, que del mismo modo, a través de sus visiones, hacía obras sobre papel con péndulos en las que creaba unos mapas de cuerpos relacionados con formas geométricas, que conforman a su vez el origen de la materia desde un punto *vibracional*, en forma de cristales, y que en muchos de los casos utilizaba como mecanismo de sanación en pacientes.

Aparecen con bastante frecuencia estas relaciones entre lo invisible y la conexión vegetal en red con la figura del carácter elemental femenino positivo, a cuyo contacto se produce una transformación, esta vez a través de la visión de lo invisible y la sanación.

En el caso de Kunz, los dibujos realizados con radiestesias venían directamente de su inspiración y eran modelos de su propia consciencia; tenía obras en las que colocaba los cuerpos dibujados en un cosmos al que llamaba *cosmograma*: eran cuerpos suspendidos en una serie *vibracional* de líneas que formaban geometrías de distinta índole.

Kunz mencionaba que todas las terapias y los cuerpos funcionan de una manera holística, esto es, significativa, ya que implica que los cuerpos han de ser mirados de una manera general y como parte de un todo, es decir, que pertenecemos a un *matrix* o red cósmica que nos mantiene y de la que no nos podemos separar ni para curarnos. Es decir, que para curarnos debemos de prestar atención a toda *la red matricial*.

Anton Maier, hablando sobre Kunz dice:

“El lenguaje de la geometría formula la polaridad del finito y el infinito, de la acción y la reacción, en una nueva configuración ordenada creada por una realidad óptica”⁷.

⁶ BAYLY, Z. “Yayoi Kusama” *Zack-Attack*, 2012 [en línea]. Consultado el 21/9/ 2013.

⁷ MEIER, A.C. *Emma Kunz: life, work*. Würenlos (Suiza): Emma Kunz Zentrum, 1998, p. 8.



Figura 7. Emma Kunz, *Work n.º 172*. Tamaño: 94 x 94 cm.

Kunz trabaja a través de la relación de la luz con la materia. Su método es dibujar puntos y unirlos con la dirección indicada del péndulo, a la vez que existe siempre una conexión con su visión:

“En la luz hay millones de pequeños puntos. Cuando todos esos puntos están a contraluz o mirados por un ojo intencionado, se multiplican como un embarazo”⁸.

En la obra sobre papel *Work n.º 172*, Kunz recrea la *vida después de la vida*, es decir, la *antimateria* a nivel *vibracional*. Con las líneas recrea una vibración que se asemeja a la que posee el cuerpo o, más bien, un *no cuerpo*, ya que este se ha transformado ya en espíritu. Después de una energía más material y densa de *tierra-raíz*, al elevarse y convertirse *en flor*, lo que hace es sublimar la materia en espíritu: la materia se hace liviana y se forma

⁸ MEIER, A.C. *Emma Kunz: life, work, op. cit.*, p. 40.

entonces una energía sutil, que es la que representa en formato vibración la obra de Kunz. *Work n.º 172* representa el estado *matérico* que acompaña al estado energético más liviano de la flor:

Proceso vegetal cuerpo-flor

Cuerpo	transformación	espíritu
Materia-raíz	crecimiento-consciencia	flor-sUBLIMACIÓN

Todos estos procesos *matéricos* conforman el entramado cósmico representado en lo vegetal. La artista Louise Bourgeois habla de la sublimación en una serie de dibujos de ese mismo nombre en los que expresa a través de espirales el aspecto visionario de la sublimación, ya que ella comparte la idea de que sublimar es un regalo al que acceden los artistas cuando crean. Bourgeois lo vincula a la visión a través de los descubrimientos que se hacen al realizar obras, en definitiva, *ver lo que nadie ve*; podríamos decir “lo invisible”, y que es sublimado al crearse la obra. Bourgeois dice:

“Siento que podemos sublimar y en cualquier forma en que se haga, deberíamos sentirnos agradecidos, no puedo hablar de otra profesión, pero el artista es bendecido con este poder”⁹.

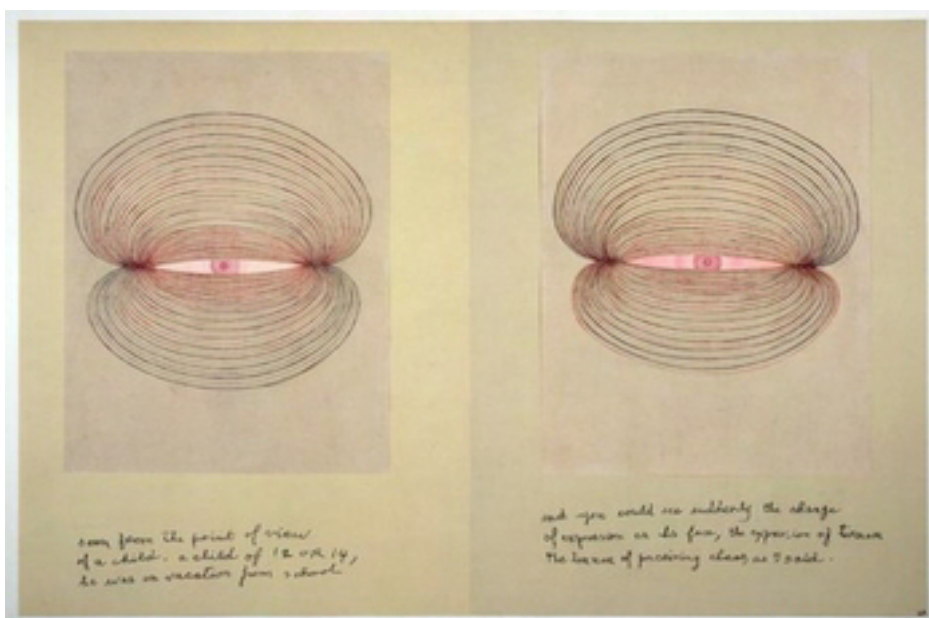


Figura 8. Louise Bourgeois, *Sublimation*, 2002. Materiales mixtos. Libro de 15 páginas.

⁹ BOURGEOIS, L.; MORRIS, F.; HERKENHOFF, P. y BERNADAC, M.L. *Louise Bourgeois*, op. cit., p. 29.

Bourgeois menciona el poder como algo mágico y no visible que se le otorga y que utiliza, una forma de visión que refleja con los ojos asomando a los vértices de dos espirales unidas y que representan el modelo y el movimiento de la creación.

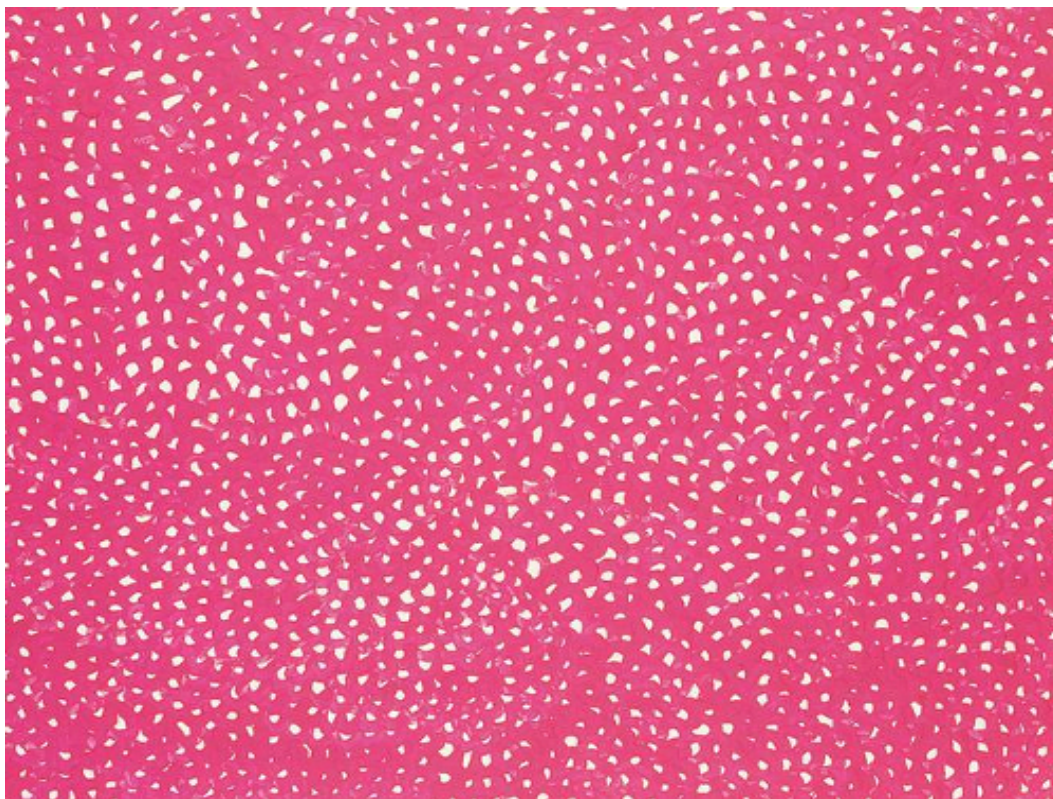


Figura 9. Yayoi Kusama, *Nets*, 1988-1989.

El reflejo vibratorio de los puntos o las líneas juntas se produce en el ojo cuando se enfoca atentamente a ellas; esa vibración ocurre en el dibujo en red, que es lo que forma la *matrix*. Ese *matrix* lo generan Yayoi, Klint o Kunz así como los cuadros de vegetación de Klimt, donde la materia es dividida en miles de hojitas que tintinean con la luz del sol; ahí se produce la vibración. Esa vibración es un estado de la materia liviano, más en la categoría espiritual y lumínica que respecto a la densidad. Por ello, en las obras de estos artistas se representa con formas geométricas. Podríamos incluir a Agnes Martin, que habla de su continuo interés por la red, y a través de una reflexión y meditación holística del mundo crea con urdimbre y líneas unas redes que se materializan en espacios mentales. Martin era una estudiosa del tao y de sus filósofos, como Lao Tzu o Chuang Tzu, y como tal se interesaba por la dilución del ego en la totalidad holística del mundo, es decir, que el cuerpo humano no se separa de la red de la naturaleza, sino que es en sí la naturaleza, parte de ella. De ahí que comenzase a realizar líneas y trazos en red, en los que el observador veía la continuidad armónica y contenedora del mundo como algo infinito y perfecto. Se atribuía a su obra un cierto misticismo, ya que eran *muy atmosféricas*: las líneas eran ligeras y formaban una red que casi parecía diluir la materia que reconocemos en el modelo de red o *matrix* de *Gaia*. Martin, no lo olvidemos, realizaba gran cantidad de

obras de temas vegetales. Tenemos que recordar también que la abstracción no es sino la esencia del mundo, es la separación del todo.

El artista Jack Youngerman dijo sobre Martin:

“El trabajo de Martin es el verdadero Tao, su sentido de identificación con la totalidad del ser en vez de lo particular, vivir como el océano en vez de ser una burbuja en el océano”¹⁰.

Los trabajos de Martin se titulan la gran mayoría de las veces con nombres de temas vegetales: *La flor al viento*, *La línea de la marea*, *Frío en la sombra*, *El envés de la hoja*. Martin se sumía en la pura contemplación y meditaba sobre la naturaleza; en su visión producía estas redes livianas, era como si desmaterializara la materia, un efecto de disolución que recuerda a la *sublimación*, que ocurre cuando se abre la flor o cuando miramos un paisaje desde la distancia lleno de frutos o flores, que en realidad disuelven la materia.

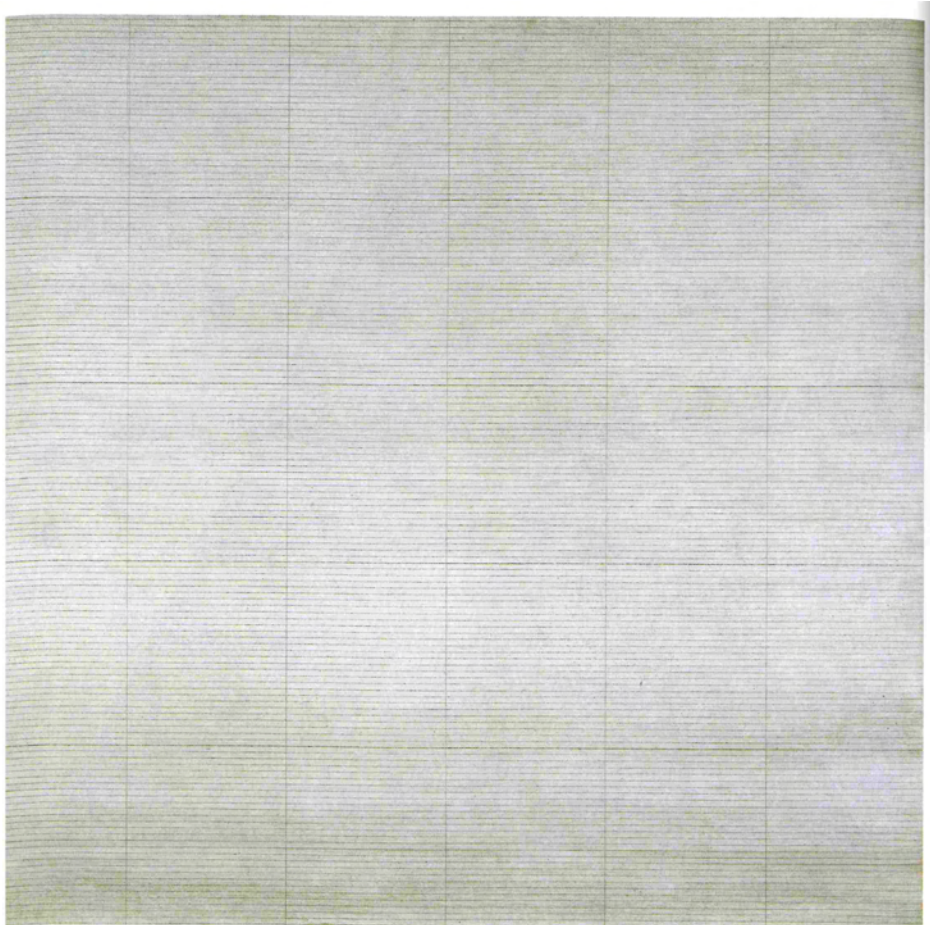


Figura 10. Agnes Martin, *Untitled n.º 8*, 1977. Gesso sobre lienzo. Tamaño: 18,9 x 18,9 cm. Art Gallery, Ontario, Toronto.

¹⁰ DE ZEGHER, C. y TEICHER, H. (eds.). *3 x An Abstraction: New Methods of Drawing*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 32.

Martin describe su obra como :

“Mis pinturas no tienen ni objeto, ni espacio, ni línea, ni nada, no hay formas. Son Luz, ligereza, emergentes, sin forma, rompen las formas. No pensarías en la forma del océano. No puedes meterte, si no encuentras nada”¹¹.

La red una un continuo de líneas que se relacionan entre sí, de hecho, se relacionan entre todas ya que todas son todo, son mutables y no determinantes. Todas esas líneas o *grids* (cuadrículas) se inspiran o vienen de objetos densos o materia, como pueden ser un cuerpo o un paisaje. El carácter elemental femenino positivo posee estas características de red; ya que *acoge y recoge*, también posee el carácter elemental femenino de la *disolución*, *la expulsión y la muerte de la materia*.

Es enigmático el hecho de que la red sea disolutiva e indeterminada al mismo tiempo que los puntos o las masas más densas sean tan determinadas y que ambas discurran en el mismo espacio de transformación. Lo mismo ocurre con los caracteres opuestos elementales femeninos que alternan a la vez la creación y la muerte a la vez, la vida y la disolución, el crecimiento y la corruptibilidad. Todo ello conforma el modelo y el movimiento dual y opuesto de la naturaleza.

A través de la red y su estado vibratorio y gracias a su mirada, igual que si entráramos en el cuarto de Kusama, se genera una apertura a otra dimensión, otro estado vibratorio de la materia que normalmente nos circunda, pero que permanece en la invisibilidad absoluta. Yayoi lo visiona a través su *alucinación*, lo sublima en lo que ella llama *Infinite obsession*.

Ella trae la red a la vista para que vislumbremos otra capa u otra información no visible y que es parte de nuestro *matrix* o red de vida, que nos acoge y soporta.

“A través del árbol de la vida, mantenemos una conexión objetiva que nos permite interiorizar y conocer por medio del principio del paralelismo de los universos superiores e inferiores, internos y externos. Todos somos universo, todos somos árbol” .¹²

¹¹ *Ibid.*, p 45.

¹² BEN SHIMON HALEVI, Z. *El árbol de la Vida: una introducción al Cábalá*. Francia: Porvesta, 1996, p. 16.

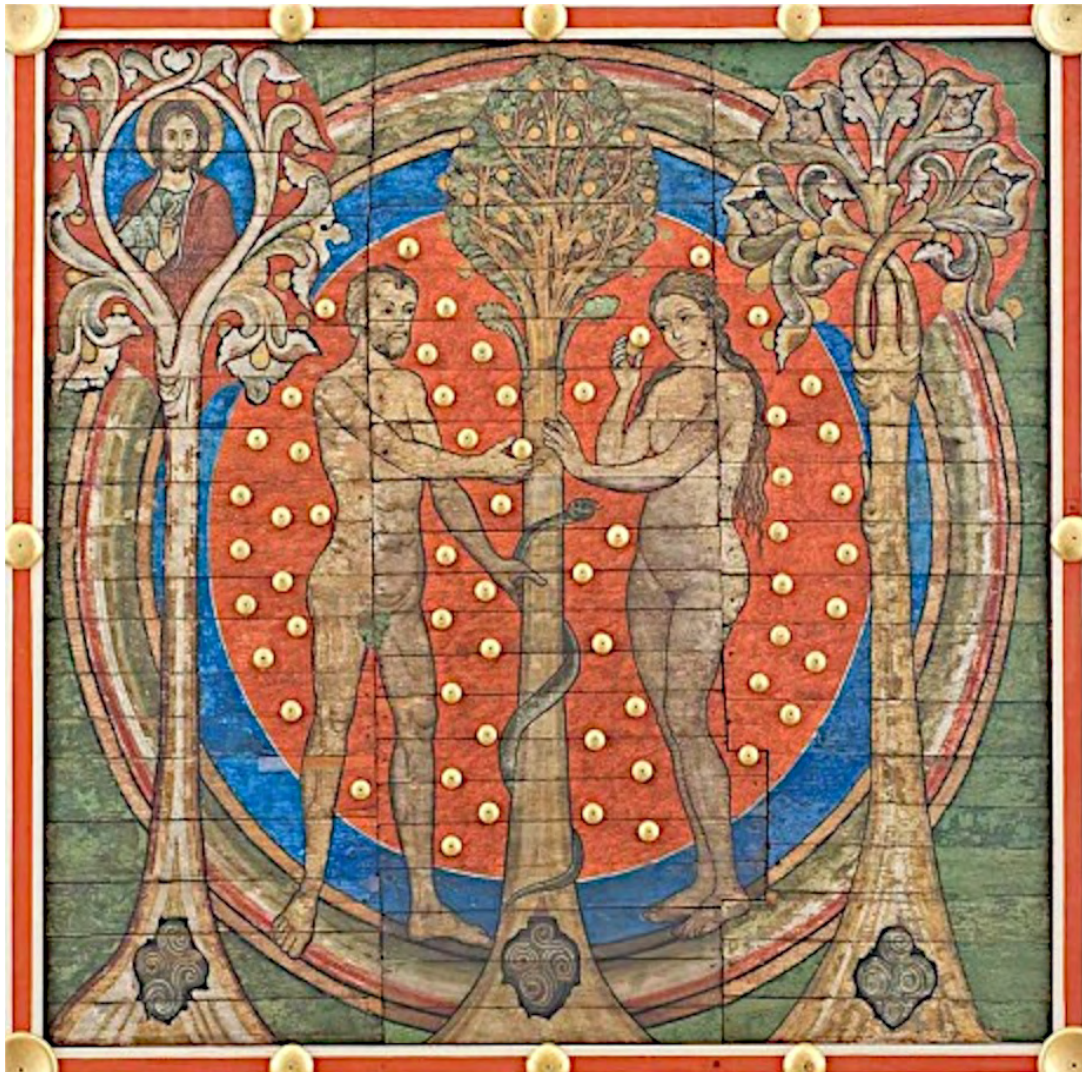


Figura 11. *Adán y Eva*, 1192. Artesonado de la iglesia de St. Michael en Hildesheim. Lámina recuperada de www.welterbe-niedersachsen.de/bildergalerie/106.

En el tablero de Hildesheim (figura 11), aparece una serie de puntos que rodea a la pareja de Adán y Eva; todo lo que les circunda son frutos, ya que ellos los cogen en las manos como si lo fueran. Estos frutos-flores en red son lo que podría llamar Kunz los puntos de luz que nos rodean y que vibran desde su determinación disolviéndose en el espacio. Parece como si fueran los diferentes estados materiales que ocurren a través del Árbol del Conocimiento y que operan desde la *semilla*, una materia muy densa y potente con toda la información, desde el *crecimiento* del tallo hacia la luz hasta el estallido o disolución material que tiene lugar con la apertura de la flor en la *sublimación*, que vuelve a materializarse en el fruto y cae en decadencia hasta la *muerte* en la raíz.



Figura 12. Centro de la flor de loto.

Todo ello es vivido por Adán y Eva en sus cuerpos, en su psique y en su consciencia, ya que según el Cábala al nacer, uno se materializa, siguiendo por el crecimiento físico hasta una edad madura a través de la nutrición, en la cual ya no se crece físicamente, sino espiritualmente. Ese crecimiento espiritual culmina en una sublimación como metáfora se emplea la flor o el florecimiento del espíritu o del ser, que deriva después en la materialización o fruto, como consecuencia de la sublimación.

En la imagen de la página anterior vemos el centro de la flor de loto, que no es cualquier flor, sino la flor de la transformación —en la India el loto es sagrado—, ya que posee unas cualidades que ayudan a explicar la naturaleza de los estados de la mente, la materia y el espíritu.

A Buda se le representa sentado encima de una gran flor de loto que emerge de las aguas y que a su vez nace en el lodo. En sanscrito lo llaman “nacido en el barro”, lo cual es una metáfora de lo que en el Génesis reflejan como que dios modeló al primer hombre del barro; la metáfora del cuerpo siendo modelado como la flor naciente del barro también es significativa, pero es importante sobre todo lo que simboliza:

“El símbolo del loto evoca la comprensión de que toda la vida arraigada en el lodo, alimentada por la materia en descomposición y que crece a lo alto a través de un medio líquido y cambiante, se abre radiante en el espacio y la luz”¹³.

¹³ RONNBERG, A. y MARTIN, K. *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011, p. 158.

La imagen del centro de la flor es lo que llama la atención por el fruto latente que posee: ya una estructura geométrica en red que evoca la geometría de la creación en potencia. La flor es a la cultura hindú lo que *Yggdrasil* a la cultura nórdica, lo que el árbol de Cábala representa para los judíos y lo que el árbol del conocimiento representa para la cristiandad. Del mismo modo, es lo que la *mujer árbol* representa para esta tesis.

Es un cuerpo o elemento que refleja los diferentes estados materiales y espirituales, ayuda y explica de una manera metafórica la evolución espiritual del ser humano, paralela a la vegetal. Digamos que es un proceso vegetal que en esta tesis es en un cuerpo femenino arbóreo y en las demás culturas es un árbol o una flor de loto. De acuerdo con la cosmogonía hermopolitana, el loto era la flor que nacía de las aguas primigenias del caos y, cuando los pétalos de la flor de loto se abrieron, el cáliz de la flor contenía al niño divino



Figura 13. *Hetepet* con una flor de loto en su cabeza y sobre su barca rodeada de flores de loto, dinastías III y VI del Antiguo Egipto. Cementerio de Keops, Guiza, Egipto. Museo de Berlín.

En la figura 13, vemos a Hetepet muerta que va sobre su barca-sarcófago sobre el río Nilo hacia el viaje de la transformación, su muerte. Aparece rodeada de la flor de loto, sobre todo cuando se acerca a los manglares de donde salen del agua una gran cantidad de flores de loto; lo más llamativo es la flor que le sale de la cabeza y la flor que expelle la fragancia que incita al sueño, que ella a través de los orificios de la nariz. Como hemos indicado anteriormente, es una flor tóxica que se utilizaba para rituales de tipo religioso y que incitaba si de olía al sueño y, a veces y según la dosis, a la muerte. Esta placa hecha de piedra tallada viene acompañada de otra, que continúa la escena de la diosa y que sale rodeada de mariposas, lo cual también simboliza la transformación. En Egipto se daba importancia a las fragancias de las flores y, sobre todo, a la fragancia pesada de la flor del

loto. Se consideraba el acto de la respiración importante y la inhalación de la fragancia del loto —que es una flor que se rige con el sol y la luna abriéndose y cerrándose— es la garantía de la transición de la vida a la muerte. La mariposa y la flor, al igual que la abeja, están íntimamente vinculadas con los símbolos de transformación.

V/3. La flor como mecanismo creador de vida



La flor representa la transformación psíquica, física y espiritual del ser humano, y también representa a la mujer, al igual que la diosa del sicomoro corporeiza el árbol y la diosa Nut corporeiza la palmera, la Virgen María corporeiza la flor; en este caso determinado, corporeiza la flor de la rosa de ocho pétalos.

Esta diosa helénica es una figura muy particular, ya que posee integrada una flor de ocho pétalos en el vientre, que *contiene vida*, dada la curva de embarazada que tiene. Es desde luego muy simbólico que tenga grabada la flor justo en el centro de la zona donde se está creando la vida. La flor simboliza la transformación o la culminación de la transformación en la vida, y cuando se representa de una manera abstracta, ya sea con un dibujo esquemático o con una forma geométrica, es un símbolo de creación de la materia y de la vida.

Figura 14. Diosa helénica de terracota. Grecia arcaica helénica. Múnich, Museo Antiker Kleinkunst.

Para poder explicar de una forma geométrica la formación y culminación de la vida vegetal a través de la flor vemos los siguientes diagramas:

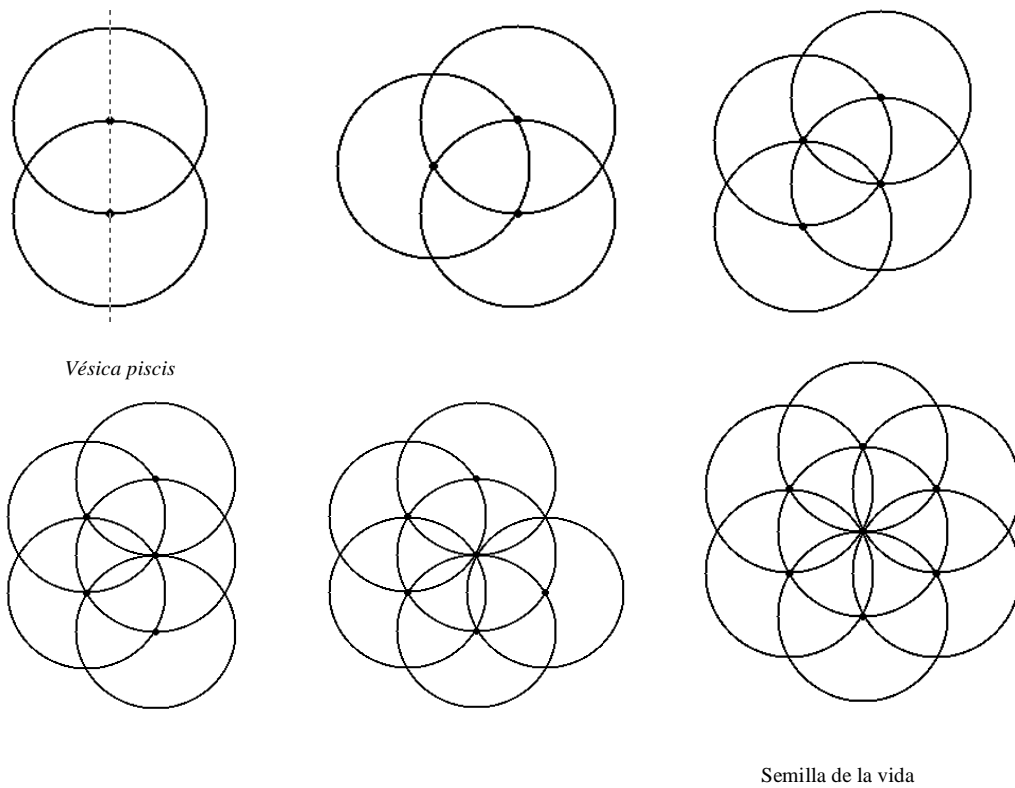


Figura 15. La primera de las tres de arriba es la *Vesica Piscis*. La siguiente línea de evolución termina en la forma geométrica de la semilla de la vida.

Esta es la geometría que explica la formación de la vida: primero se produce una división celular que es la mitosis, y en la primera división aparece la *Vesica Piscis*, llamada así por su semejanza con un pez y a la vez con una vulva, es decir: es un comienzo de algo que vive, hay una evolución, un movimiento que en este caso es orgánico

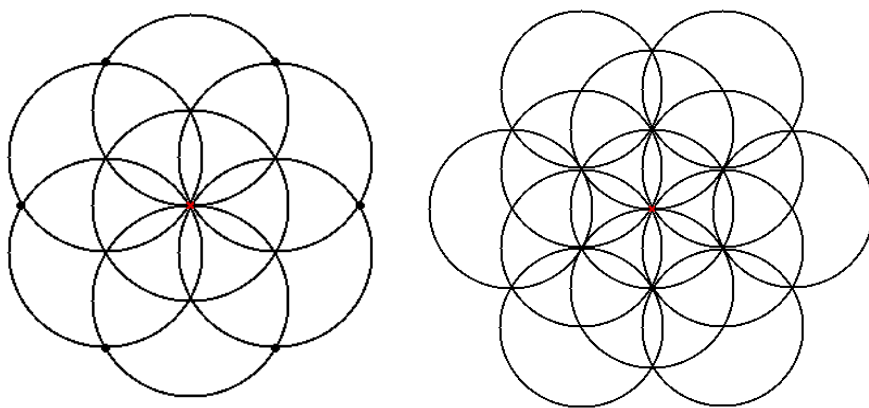


Figura 16. Evolución de la semilla al huevo. Huevo de la vida.

y geométrico a la vez —esto lo explicamos en el capítulo dedicado a la *mujer fruto*—, ya que esta evolución va desde la división celular inicial, o mitosis, pasando por la formación de la semilla y por la evolución geométrica hasta la explosión y sublimación de la flor, que termina en la formación del fruto.

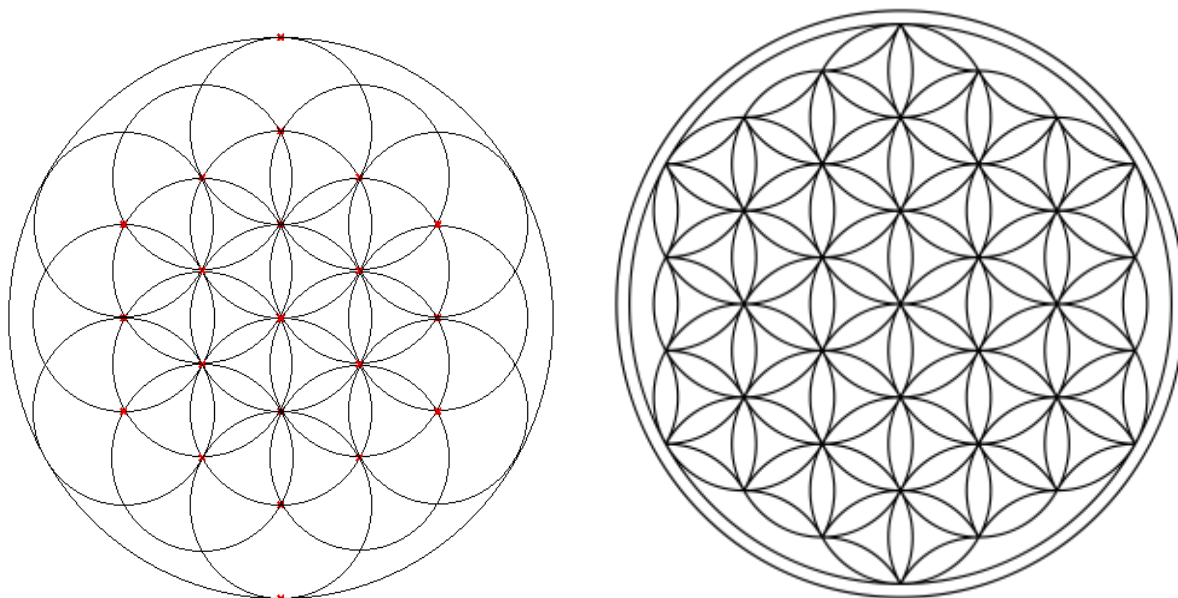


Figura 16a. La evolución del huevo de la vida a la flor de la vida.

Aquí vemos la evolución de la semilla para convertirse en huevo y, posteriormente, en la flor de la vida, es decir, que esta forma geométrica posee la posibilidad necesaria para reconstruir la estructura molecular y celular de todo ser viviente en la Tierra. Por supuesto, nos hemos de imaginar estas estructuras geométricas en tres dimensiones para poder vislumbrar las figuras moviéndose, y esta formulación se aplica también a los sólidos platónicos que componen la estructura de lo germinal en el mundo.

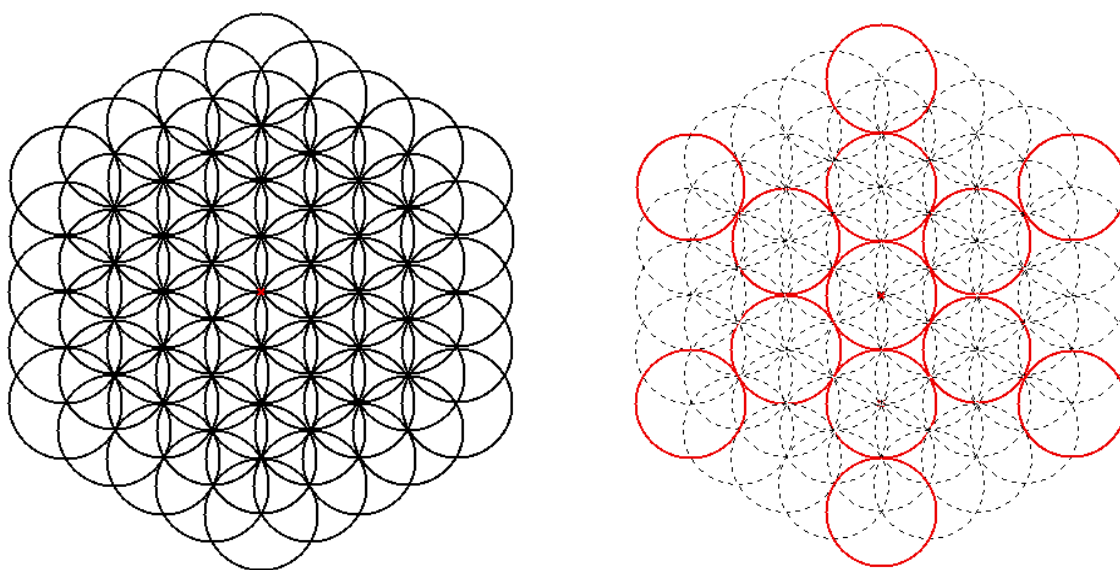


Figura 17. Evolución final de la flor de la vida transformada en fruto de la vida.

Si observamos el fruto de la vida, los círculos se conforman de la misma manera que los círculos del centro de la flor del loto: el centro es el fruto. En un mantra sánscrito se dice *Om mani padme hum* que literalmente podríamos traducir por: *Om la joya dentro del loto hum*, refiriéndose a que la *joya de la información* está dentro del loto o también a que Buda nace sentado en el centro del loto¹⁴. En el Jardín del Edén, es Eva la que escoge el fruto prohibido del *árbol del conocimiento*, luego este es el fruto el *conocimiento de la creación*. Si observamos la figura 12 veremos que el centro de la flor del loto posee la geometría del fruto de la vida; esa geometría es la *información-conocimiento de la creación*, es la visión de lo que no se ve, es la *carnalización de una intención o idea*, que nace y evoluciona hasta el fruto. Es decir, que la semilla de loto nace en el *barro-inconsciencia* y va creciendo a través de un tallo, que emerge de las aguas a la *luz-consciencia*, para sublimarse al fin en una flor en forma de *cáliz-contenedora de vida*. A su vez, esa vida es el fruto, que es cuando se muestra lo que antes estaba oculto, es un código o una estructura geométrica que nos ayuda a comprender o a concienciarnos de dónde venimos. En ese momento nos damos cuenta de la formulación de la creación o de lo que podría ser dios-fuerza creadora en cuestión; por ello Buda nace en el centro de la flor de loto.



Figura 18. Horus naciendo de la flor del loto. Egipto, periodo indeterminado. Museo Nacional, Departamento Egipcio.

Horus nace de la flor del loto, que nace a su vez del submundo donde el dios fue concebido por su padre Osiris —muerto y resucitado por su esposa y hermana— y la diosa Isis, su madre¹⁵. Horus es el hijo, es el *hijo fruto* nacido de la transformación, que se

¹⁴ RONNBERG, A. y MARTIN, K. *El libro de los símbolos...*, op. cit., p. 158.

¹⁵ Entramos en mucho más detalle sobre este aspecto en capítulo III, “La mujer del sicomoro”.

representa por la flor de loto y simboliza la regeneración. En este caso, es la transformación por la muerte a la vida, el paso del inframundo del lodo y de las aguas primevas a la luz del sol, que es lo que representa el niño Horus. Neumann dice que “el nacimiento de un capullo de flor femenino es una forma arquetípica de un nacimiento divino”¹⁶.

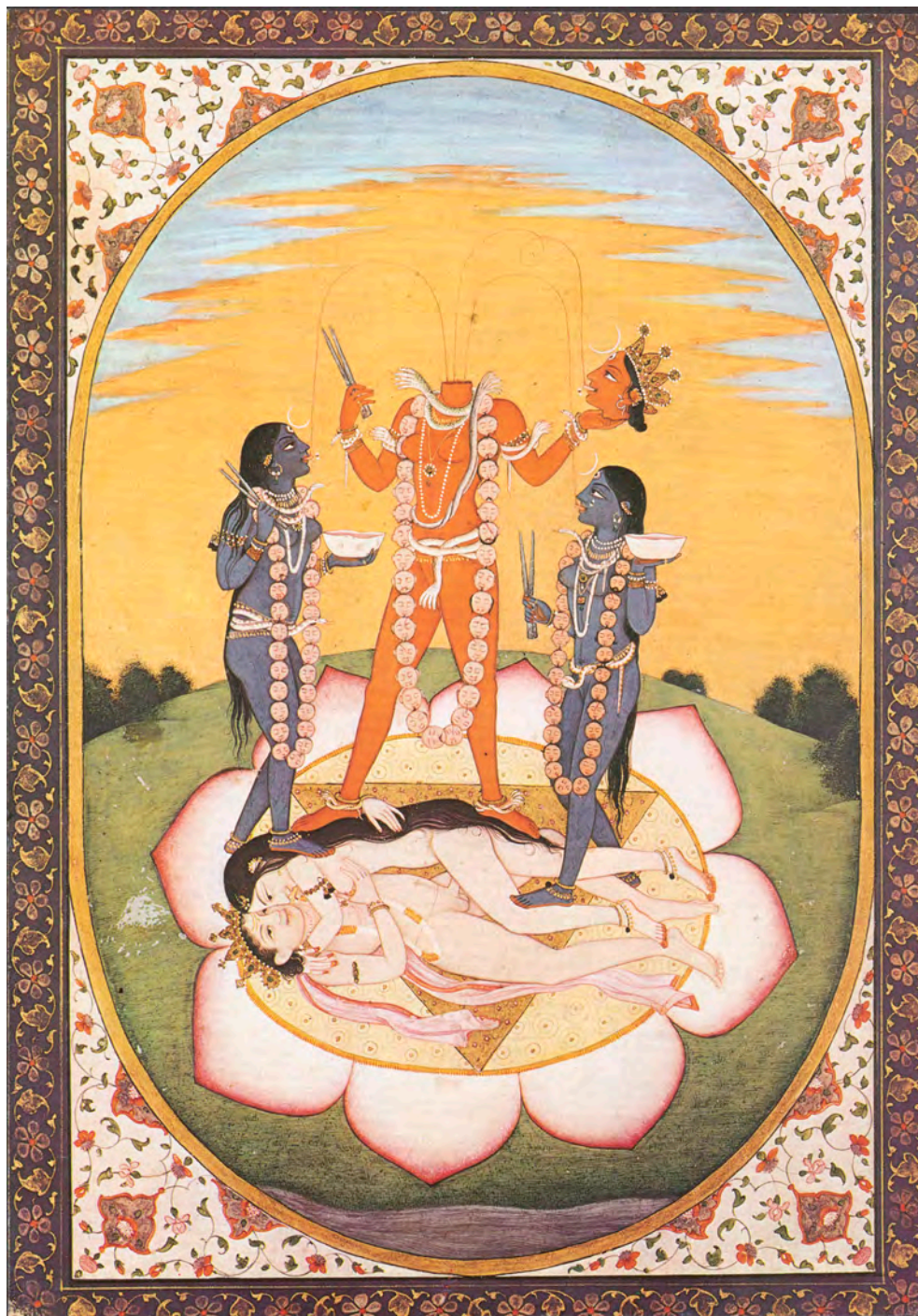


Figura 19. Diosa Chinamasta sobre una pareja de dioses en acto carnal sobre una flor de loto, 1300-1899. El mundo Oriental, India, periodo de las dinastías hindúes: excepto Deccan y el sur oeste de la India; Originario de Punjab. India.

¹⁶ NEUMANN, E. *The great mother: an analysis of the archetype*. Nueva York: Pantheon Books, 1955, p. 262.

En esta imagen de India del siglo XII, vemos a Shiva y Shakti unidos eternamente, siendo partícipes de la unión cósmica consciente, la meta del tantra. Están tumbados encima de un triángulo, que significa la vulva femenina, envuelto por una flor de loto. Philip Rawson describe la complicada escena llena de simbolismos, intentando entrar en la profundidad de la significación de la unión cósmica de los cuerpos sobre la flor del loto:

“El principio femenino o Shakti es la energía kinética que activa y protege el proceso creativo. Esto lleva a una imagen compuesta del principio femenino: Shakti posee varios aspectos de la vida, la creativa que disuelve, la sensual que sublima, la bondad que interioriza. El poder universal de Shakti es el *principio del movimiento* y la *madre-útero* de los ciclos recurrentes del universo. Ella simboliza la afirmación total de la vida y es el impulso detrás de todas las polaridades y la diferenciación que hace crecer el juego de la vida cósmica. El tiempo y el manejo de ello se realiza bajo un aprendizaje de 10 Mahadvas, cada una de las *Mahadya* es una manifestación de la energía divina en sus varios modos de actividad 1. *Kali* : que es el poder del tiempo 2. *Tara*: el potencial de la re-creación 3. *Sodasi*: la corporeización de los dieciséis modificaciones del deseo 4. *Bhuvanesvari*: las fuerzas sustanciales de la vida material en el mundo 5. *Bhairavi*: quien se multiplica a ella misma en una infinitud de seres y formas 6. *Chinnamasta*, la energía que disturba el universo 7. *Dhumavati*, asociado con los deseos insatisfechos 8. *Bagala*, destructor de las fuerzas negativas 9. *Matangi*, el poder de la dominación 10. *Kamala*, el estado de la reconstrucción de la unidad. Este yantra que describe a Chinnamasta fue probablemente creado como parte de una serie de las 10 Mahavidyas. El proceso eterno que envuelve la creación, muerte y transformación es presentado en un juego de símbolos dinámico en este yantra. La diosa o Devi Shakti en su manifestación cósmica sale manifestada en su doble aspecto, destructivo y creativo, tratando con la muerte y dando vida. Como Chinnamasta, ella significa la aparente disolución de las cosas, como cambio a la sustancia primeva de manera que una nueva creación se forme. Esto se muestra enseñando a la diosa cortándole la cabeza, con su sangre saliendo para nutrir la nueva vida. A través de su propio sacrificio, ella se alimenta a sí misma y a sus participantes. Los tres encuentran apoyo en los cuerpos reclinados de Krishna y Radha, que están en el acto de la procreación”¹⁷.

Los diez *mahadevas* describen las energías, deseos y efectos que se entrelazan en el acto de unión corpórea de las dos deidades y que se rigen por las fuerzas de la diosa de la transformación vida-muerte, que es la que tiene la cabeza cortada. Todo ello está fundado sobre una flor y una figura geométrica de triángulo apuntando hacia abajo, que representa la vulva femenina dentro de la flor.

La relación de la flor del loto con el principio creador es muy fuerte, ya que a partir de una geometría determinada se explica el principio de la creación. Esta geometría está relacionada con la flor de la vida y, como en India consideran que el acto sexual de unión de lo femenino con lo masculino es sagrado, se representa dentro de una flor de loto. Unas veces se representa con la unión de una pareja mítica y otras se representa con un objeto sagrado vinculado a los órganos sexuales.

¹⁷ RAWSON, P. “The body in tantra”, en J. Benthall y T. Polhemus (eds.): *Body as a medium of expression*. Londres: Penguin; Allen Lane, 1975, p. 22.

La vulva femenina está representada por el *yoni* —que veremos más adelante— cuya representación geométrica es de un triángulo hacia abajo. El masculino se representa por un *lingam* y su aspecto geométrico abstracto es un triángulo que señala hacia arriba. Estos diagramas de lo masculino y femenino a través de motivos geométricos de abstracción provienen de una intención esencialista de recoger en una forma geométrica una sensación, un acto sagrado o una emoción, a lo que llaman *yantra* en India. Lo sorprendente es que también hay una coincidencia con la estructura geométrica de la *flor de la vida* —lo veremos más adelante en la figura 30—.



Figura 20. Sri yantra del Nepal. Aguada sobre tela, 51 x 61 cm. Lámina del libro *El arte del Tantra*, de Rawson.

Este diagrama geométrico al que los hindúes llaman *yantra* es el estado conceptual de un arquetipo, de hecho, es el arquetipo de la creación, ya que emana de un punto central que es la *unidad* divina y que se encuentra acogida por un triángulo con punta hacia abajo. Este triángulo con la punta hacia abajo es el *yoni* o vulva, que es el principio creador femenino y aparece en el centro como metáfora del lugar del que nace todo. De este triángulo hacia abajo o *yoni* emana otro triángulo que apunta a la parte de arriba, que es el *lingham* o pene, que comprende la acción del principio masculino de la creación. Juntos se expanden, de forma circular, en forma de flor, mostrando la fuerza creadora universal.

Como dice el antiguo Brihadaranyaka Upanishad¹⁸:

¹⁸ Textos sagrados hindúes que datan del siglo VII a. C.

“Él estaba solo: no gozaba: uno solo no goza: deseando a un segundo, y se hizo como un hombre y una mujer fuertemente abrazados. El transformó en dos su propio ser. De donde salieron marido y mujer] Él deseaba, que exista mi esposa: sea yo engendrado como muchos: posea yo cosas: ejecute yo actos: ése era su deseo”¹⁹.

En esta cita del Upanishad, vemos cómo la divinidad de la unidad se divide en dos, que son una pareja abrazada, es decir, la pareja o el símbolo del matrimonio sagrado que hemos analizado en el capítulo dedicado a la mujer semilla. Aparece aquí relacionado con la idea de Adán y Eva como primera pareja, el concepto del *conjunctio*, donde aparece una pareja unida y representados los conceptos de la creación y la unidad de los elementos alquímicos del siglo XII.

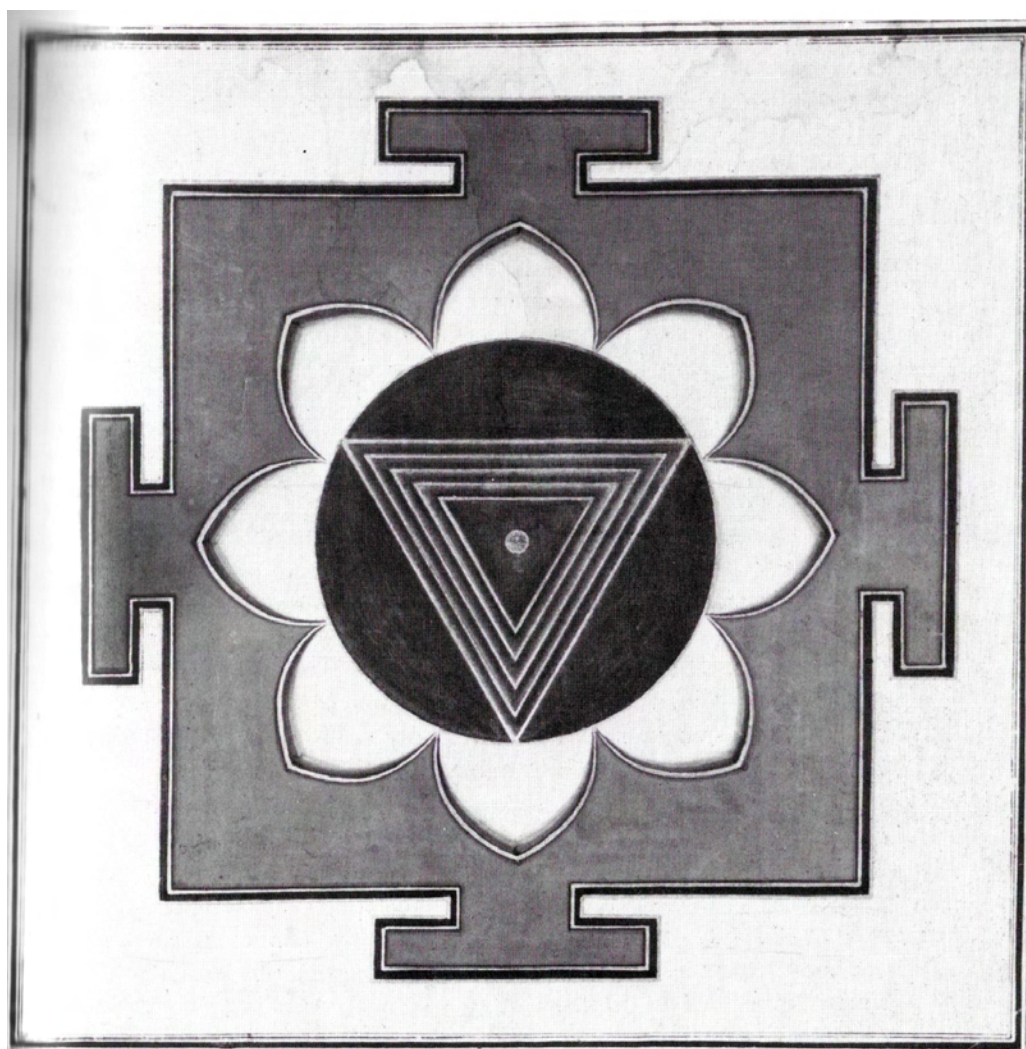


Figura 21. *Kali yantra*, siglo XVIII. El triángulo que apunta hacia abajo es un emblema del *yoní* femenino. Aguada sobre papel de 18 x 18 cm. El punto central es la unidad.

¹⁹ RAWSON, P. “The body in tantra”, *op. cit.*, p. 50.

Según Rawson, la creación es un acto continuo que procede del deseo, *kama*²⁰. Es una forma de identidad femenina de carácter móvil que va transformando el mundo, para su goce a través del deleite, la conciencia y el ser. Por tanto, el punto central de este acto de creación está dentro del triángulo que corresponde al *yoní* o vulva, que es la que genera vida, es la Diosa. Rawson señala:

“La vulva de la Diosa y el punto central es el primer acto de expansión en el espacio y tiempo”²¹

En la figura 21, vemos una escultura del *Yantra*, donde a través de la geometría se habla de la creación; es un símbolo abstracto que actúa en el espacio sutil generando una sensación del ser. Estos *Yantras* o diagramas geométricos van acompañados por unos sonidos llamados *mantras*, que son el equivalente geométrico sonoro de los *Yantras*, y se aplican a las geometrías en los cultos. Lo interesante de estas geometrías es la forma de flor que poseen, por ello los denomina *flor*. En realidad, es esta una geometría que implica en este caso una vulva que, según Rawson, se expande en el tiempo y en el espacio, hasta que sobrepasa los límites espaciales creando una conexión invisible con el espacio y el tiempo. Es decir, constituye una especie de red o *matrix* que se extiende en el espacio y el tiempo. Como los objetos que se utilizaban como fertilizadores en los ritos dionisiacos y eleusinos, cuya fuerza psíquica *ritualizadora* se extendía por los campos fertilizándolos.

Carl Gustav Jung posee un libro de *mandalas* —dibujadas por él en unos casos y en otros por sus pacientes como ejercicio— que son en realidad formas geométricas en forma de flor que evocan diferentes *estados del ser*, que se centran en un punto y se construyen alrededor, igual que una flor. Rawson explica que estos *yantras* poseen la capacidad de expandirse del propio objeto físico y de “esparcirse en el interior de la mente y del cuerpo como una densa y compleja entidad cuya presencia cambia por completo la naturaleza de este”²². Esto ocurre cuando los hindúes meditan con estas *flores* o *yantras* concentrándose en el punto central de la unidad y la creación.

“De la misma manera que el *mantra* es un núcleo de sonido por el medio del cual las fuerzas cósmicas y corporales se concentran en un ritual, el *yantra* es un núcleo de lo visible y cognoscible, un diagrama interrelacionado de líneas por medio el cual se concentran energías visualizadas”²³.

²⁰ RAWSON, P. *El arte del tantra*, 1.ª ed. Barcelona: Destino, 1992, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 76.

²² RAWSON, P. “The body in tantra”, *op. cit.*, p. 69.

²³ RAWSON, P. *El arte del tantra*, p. 64.



Figura 22. Carl Gustav Jung, *Oneself realization*.

Jung pinta una serie de figuras geométricas partiendo de un punto como si fueran flores que representan el estado del ser y de la conciencia. En la figura 22, vemos uno de sus dibujos que titula *One self realization*, y tiene forma de flor de colores que desprende al vibrar una energía de *realización y sublimación del ser*. Estos dibujos los realizaba después de unas *visualizaciones* que Jung llamaba *imaginación activa*, una técnica para conectarse con el inconsciente a través de imágenes y escenas creando un diálogo con lo que subyace debajo y que ayuda a sanar y trascender. Sobre todo utilizaba Jung los dibujos o *mandalas*²⁴ que pintaban sus pacientes como un ejercicio para conectar con la raíz inconsciente de sus patologías, pero también hacía los suyos propios que han sido expuestos en entornos artísticos²⁵.

La obra que hemos mostrado es la más sencilla, aunque el libro posee dibujos mandálicos en forma de flor mucho más elaborados con geometrías complicadas, pero siempre partiendo de un punto. Al igual que los hindúes utilizan los *yantras* en la

²⁴ “Mandala” en sánscrito significa círculo.

²⁵ Como en la Biennale De Venecia 2013, comisario: Massimiliano Giodi.

meditación, Jung los utiliza como *puertas* para llegar al inconsciente de sus pacientes. A través de estos dibujos despertaba la comunicación con el inconsciente de estos para llegar a la sanación-transformación. En los *yantras* también hay *puertas* y perímetros que encierran lo no visible, que Rawson llama *puertas de reingreso*, y que Jung llama *temenos*. Este diseño representa el cerco en cuyo interior está encerrado el ser meditativo; los circuitos sucesivos, según Rawson, se llaman vainas o fases sucesivas de intimidad, que dan paso a los pétalos o triángulos exteriores que poseen unas formas más toscas de energía. Jung hizo un esquema en el que explica la esencia del ser de forma geométrica y sencilla, dentro de lo que parece una *Vésica Piscis* o mitosis. Esta imagen describe la *individuación*, término acuñado por Jung que aparece cuando la persona es capaz de *integrar sus opuestos*, consciente e inconsciente, y significa que uno se convierte en lo que siempre fue en potencia, es decir, que es el encuentro de la *consciencia-padre* con la *inconsciencia-madre-ánima* y él como *hijo-fruto-ser*. Todo esto ocurre en un centro de dos opuestos.

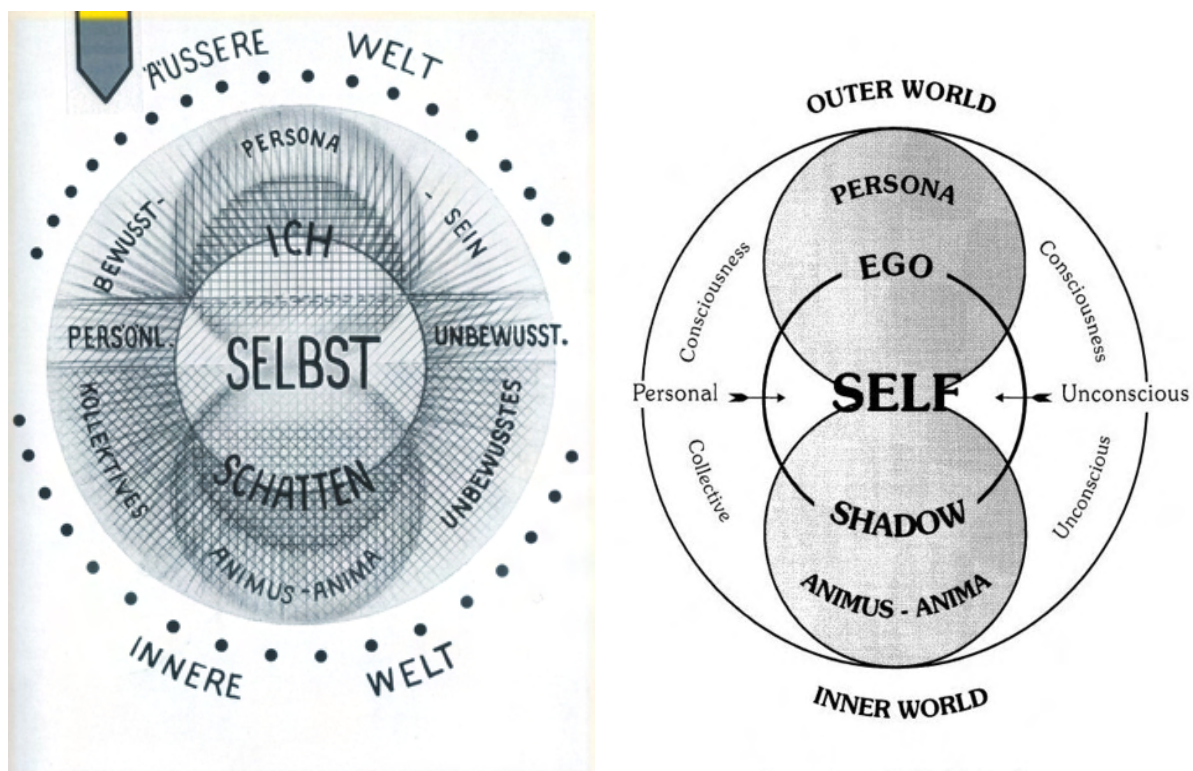


Figura 23. Carl Jung, *The total Psyche*. Mantra Jolande Jacobi, *La psicología de Carl Gustave Jung*.

Este diagrama, realizado por Jolande Jacobi en su libro *La psicología de Carl Gustave Jung*, explica todo este *proceso de individuación*, y a la vez se configura como una flor: empieza por el centro y gira alrededor en la formación de sus pétalos.

V/4 La extensión del alma y la rosa

La rosa simboliza para los cristianos lo que la flor del loto simboliza para hindúes y budistas. Entre estas dos flores hay muchas coincidencias, por ejemplo: el loto simboliza la esencia femenina arquetípica que ayuda a la transformación —a través de la unión de dos cuerpos, femenino y masculino— y la unión divina creadora. La rosa, por su parte es simbolizada por la Virgen María, que es la esencia femenina *matrix* contenedora y liberadora, y representa también la unión divina. La parte de esencia femenina de la rosa encarnada en la Virgen la explicamos como una transformación vegetal de sublimación.

En esta evolución material de la carne del ser humano en transformación constante hacia el estado espiritual de la sublimación aparece como metáfora la flor, ya que, desde el punto evolutivo de lo vegetal, la flor es el estado de máxima evolución y en donde la materia tiende a diluirse en el espacio, es decir, que se disgrega al abrirse la flor y expulsar el polen en el aire, que es recogido por las abejas y demás insectos con alas. Este acto de liberar la materia de un estado a otro se representa simbólicamente a través de los tiempos como la elevación de las almas como seres alados. Este tipo de metáfora se representa en el espíritu santo o la paloma en la religión cristiana, que es una figura que viene unida a la representación de la Virgen María. La figura de la Virgen María está relacionada con la apertura de la flor, en este caso, de la rosa y el color rosa es un signo de transformación del interior, de cómo se refleja el alma con la rosa. Dado que es un símbolo de ascensión, ascender al cielo, está conectado con la diosa egipcia Nut, que es la que contiene la tierra representada por el dios egipcio Geb, y es ella además la bóveda celeste, por lo que la llaman *the lid* (la tapa), es decir, el cielo.

Significa la ascensión al cielo, cuando ya se ha hecho todo, se ha evolucionado, se han transcendido la mayor parte de los problemas y sufrimientos en el camino de la vida, y ahí es donde aparece la figura de la rosa ascendente. Esta sería la significación de la acción que se desarrolla al abrirse la flor, pero la forma refleja simbólicamente una *conjunctio* material espiritual en triángulo.

Igual que el loto es la flor sagrada de la transformación —ya sea por el nacimiento de Buda o el de Horus— y es también el lugar *de unión divina* de lo masculino y lo femenino —está relacionada con los *colores rojo y blanco*, que se asocian con el *misterio de la sangre-leche* de carácter transformativo en el carácter elemental femenino—, entonces, la rosa —tanto en la religión cristiana como en la alquimia— se ha utilizado como reflejo de la unión espiritual del *triángulo: el padre el hijo y el espíritu santo*. Como hemos resuelto anteriormente, sería el *padre-acción* que se une con el *espíritu santo-madre* o *esencia femenina* y obtienen al *hijo-fruto*, que sale de la flor de loto o de la rosa.

Este verso del Paraíso de Dante, refleja esta imagen:

“Así la forma de una pura y blanca rosa
Se me mostró la sagrada hueste
que, por su propia sangre, Cristo hizo su esposa”²⁶.



Figura 24. Rosa celestial del Paraíso de Dante. Lámina del libro de simbología de Taschen.

La rosa de Dante es parte de su libro del Paraíso y habla de la ascensión de las almas, que es también un reflejo del arquetipo de una a la diosa madre Isis y madre de la Tierra que la protege y la recibe. Esa diosa madre es también Nut y la Virgen María. En este caso, la rosa celestial es una gran rosa que contiene a todas las almas, liberándolas pétalo por pétalo, alma por alma, en una suave, blanca y luminosa ascensión. Podría describirse como un acto de extrema delicadeza, como lo es para una flor el momento justo en que se abre, cuando se produce un instante mágico en que se abre al mundo, se abre al sol y deja ascender todas las almas que contiene que se convierten en espíritus que suben. Sabemos que esta rosa es en realidad una metáfora del arquetipo de la madre contenedora y

²⁶ DANTE. “Paraíso”, en *Divina Comedia*. 31, I-3.

protectora que libera a los muertos como un acto liviano y etéreo de las almas que ya pasaron por las penurias y transformaciones de la vida y trascendieron en un ser mejor, y que por ello ascienden. El acto de la apertura de una flor es un acto de culminación.

No olvidemos que la figura más representativa es la de la Virgen, que es el arquetipo de la diosa celeste Nut, que representa y ayuda a las almas a ascender, como llamas hacia la bóveda celeste, que se convertirán más tarde en estrellas. Esta figura, que ya hemos estudiado en el capítulo “La mujer palmera”, representa el arquetipo celestial, en realidad, se repite en esta imagen de Dante, pero en este caso es una gran flor contenedora de las almas y gobernada por una diosa o virgen que ayuda a la ascensión al cielo. La flor está regida por la figura de María, la madre que acoge en su seno-flor a las almas de los difuntos. Las almas son el elemento sutil que habita en lo material, en el que el espíritu se manifiesta.

Según José Ferrater Mora, en cuanto a las diferentes descripciones filosóficas del alma, hay “un posible desdoblamiento del individuo ya inclusive en el curso de la vida y pero muy especialmente después de la muerte”²⁷. También hace referencia a la función del alma, que “se concibe como misión esencial del hombre liberar su alma por medio de la purificación y al final más filosóficamente, mediante la contemplación”. Termina comentando que “el alma se refina” al purificarse; este refinamiento es el proceso de la materia en transmutación a otro estado *matérico* más liviano, ya que “es algo que no siendo cuerpo, es el cuerpo y pertenece al cuerpo”²⁸. En realidad, lo que ocurre es que *el alma* es el principio de las afecciones inferiores del individuo y la sede de las emociones, de los afectos o de los sentimientos y, por otro lado, *el espíritu* representa las afecciones superiores y el principio impersonal, es la sede de la objetividad, la personalidad y la trascendencia. Para poder ascender, como dice Ferrater Mora, que es la misión esencial del hombre para *liberar* su alma, hay una evolución, una superación y una trascendencia de la parte de las emociones, los afectos y problemas, en las que, al trascender a estos, se produce un estado más elevado de la materia, ya que ese cambio hace que a través de su transmutación o desdoblamiento del alma, *el espíritu* aparezca como manifestación de esta en un estado de *consciencia*²⁹.

Según los neoplatonistas, “el alma es a lo sumo un intercambio entre los *sensible* y lo *inteligible*”³⁰. Los cristianos, en cambio, dicen que “*el alma es una persona* y como tal tiene relación *filial* y no solo intelectual con la *Persona divina*”. Aquí vemos que la persona contiene a la persona divina de modo que parecen decir que dentro del alma está el alma de dios, que tiene una relación de hijo con la persona divina. Por ende, nos imaginamos que dios es el estado divino de la persona, el lado más elevado y ascendente, porque los dos son diferentes estados *matéricos* de la misma cosa. Ese alma de dios podría ser *el espíritu* en términos religiosos. Santo Tomás decía que el alma puede ser a la vez principio del ser vivo y principio del *ser racional* dentro del hombre. En principio, esa parte racional del alma significa más otro estado de consciencia dentro del alma y, como tal, un estado transmutado mas cercano a dios y al *espíritu*.

²⁷ FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*, op. cit., p. 56.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ Término acuñado en la Edad Moderna (véase: FERRATER MORA, op. cit., p. 58) en el que se asume que “el alma” se convierte en “el ser” y más adelante en “una idea” que ha desembocado hoy en día en la palabra “consciencia”.

³⁰ FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*, op. cit., p. 57.

El espíritu santo siempre se representa con un pájaro, un pájaro que es la muestra del estado del alma, convertido en el animal que vuela a lo más alto, el ave fénix del alma que va o quiere ir más allá del cielo estrellado *elevándose*. Aristóteles distingue tres tipos de estados del alma: una parte vegetativa que es propia de las plantas, otra sensitiva, propia de los animales y la última, racional, propia del hombre. Estos estados se representan en diferentes formas; el animal en este caso sería la elevación en forma de pájaro del alma sensitiva, el vegetal sería el lado pasivo del alma altruista y poco apegada, que deja que las cosas ocurran, y el racional sería el estado de conciencia adquirido por el alma cuando trasciende la parte emocional.

El pájaro, el ave fénix y el espíritu santo o paloma son la elevación máxima del espíritu o alma transcendida.



Figura 25. Kiki Smith, *Untitled (hands, stars, birds)*, 2013. Impresión sobre papel hecho a mano.

En el dibujo de Kiki Smith —que volvemos a mostrar para poder explicar esta acción— vemos las manos elevándose al cielo como si quisiera alcanzar ese estadio etéreo más allá de la bóveda celeste, en donde los pájaros encarnan el alma que sube y se transmuta en espíritu, como el mencionado ave fénix, que sube más allá de lo imaginable y se quema con el sol; lo mismo es el espíritu que sube más alto que las estrellas encontrando la iluminación u otro estado de conciencia. Este dibujo nos lleva al mundo ensoñado y etéreo de la transformación del ser, y muestra varios símbolos de este acto: la mariposa, transformadora, que a la vez está íntimamente relacionada con la flor; los pájaros, que son las almas que suben, y las estrellas, que son parte de la bóveda celeste considerada como lugar contenedor al que trascender.

Volviendo a la figura representativa de la gran rosa de Dante, esta muestra la culminación de una evolución y trascendencia material per se, es decir, que es aquí cuando se muestra simbólicamente el estado metafórico del alma. Esta es desde el principio, según Aristóteles, “el acto primero del cuerpo físico orgánico”³¹ y, prácticamente, “no hay separación que pueda arrancar el alma de aquello que es principio y forma”³². Así, sube y

³¹ FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*, op. cit., p. 57.

³² *Idem*.

asciende a través de una flor, que conlleva una belleza intrínseca en el acto de abrir: cuando se abre es un acto de amor y belleza, en el que uno se abre siendo vulnerable, dejando entrar, pero sobre todo salir; es un acto en el que libera algo que normalmente tiene que ver con el corazón y que, en este caso, sería la liberación de las almas que han trascendido el corazón. La rosa representa a la Virgen, quien, en realidad, representa el estado de la madre que al abrirse acoge y, sobre todo, libera: libera el alma y, en este caso, el ser. La rosa es la metáfora del alma que en las culturas hindúes se representa como el loto, que nace de una semilla latente en el lodo y va ascendiendo en el camino de la vida hasta culminar en una flor.

La flor que representa el alma que se libera con amor. El alma sube al cielo, pero no se queda ahí, sino que asciende al más allá de la noche estrellada, según Jean Pierre Vernant:

“Caos engendró a dos criaturas: el Érebo y Nix, la Noche. Como prolongación directa del Caos, el Érebo es la oscuridad sombría, la fuerza de la oscuridad en un estado puro que no se mezcla con nada. El caso de Nix es diferente. También ella, al igual que Gea, engendra a unas criaturas sin unirse a nadie, como si las tallara en su propio tejido nocturno: se trata, por una parte, del Éter, la luz celestial pura y constante, y por otra, de Hémera, el Día, la luz diurna [...] De la misma manera que el Érebo es la oscuridad en estado puro, el Éter es la luz en estado puro. El Éter es lo contrario al Érebo. El brillante Éter es la parte del cielo en la que nunca hay oscuridad, la que pertenece a los Olímpicos. El Éter es una luz extraordinariamente viva que nunca está corrompida por ninguna sombra”³³.

En realidad, lo que se ve en la imagen de la rosa del paraíso de Dante es el cielo estrellado, pero está a su vez iluminado. Más tarde habla de Éter como la luz que está sobre todas las cosas sin oscuridad ninguna, más allá del cielo estrellado; esa luz que no puede corromper ninguna sombra, que es a donde las almas se elevan: ese lugar inmaterial donde no hay mal, el lugar etéreo donde las almas puras acceden al convertirse en ese material etéreo ellas mismas, ya renovadas *matéricamente* varias veces desde su nacimiento. Nacieron como semilla en la tierra-lodo, pasaron por el momento de la germinación hacia la luz, hasta la muestra de su primer brote, luego, llegaron a la culminación de la flor y, por fin, hasta la muerte frutal para caer otra vez a la tierra y renovarse así una y otra vez, en palabras de Eliade: “el mito del eterno retorno”. Hay una relación entre los estados de la materia paralelos al ser que están íntimamente relacionados con los diferentes estadios lumínicos:

“Todos los seres que viven sobre la tierra son criaturas del día y la noche; salvo tras la muerte, desconocen esa oscuridad total que nunca ha sido perforada por un rayo de sol y que es la noche del Érebo. Los hombres, los animales y las plantas viven la noche y el día en esa conjunción de contrarios, pero los dioses, en la cumbre del cielo, no conocen la alternancia del día y la noche. Viven en una luz viva permanente. Arriba, los dioses celestiales en el Éter brillante, abajo, los dioses subterráneos o los que han sido derrotados y desterrados al Tártaro, y que viven en una noche constante, así como los mortales, pues este mundo es ya un mundo de mezcla, de mezclanza”³⁴.

³³ VERNANT, J.P. *El universo, los dioses, los hombres...*, op. cit., pp. 22-23.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

Más allá de la bóveda celeste encontramos agua, llamada “agua superior” y relacionada relacionado con el pájaro, la paloma o espíritu santo. Una vez que el alma sube a la copa del árbol o asciende de los pétalos hacia más allá del cosmos o bóveda celeste, alcanza lo que Neumann refiere a una pila bautismal o renovación:

“Debido a ello la pila bautismal es un recipiente de transformación, no solamente la copa del árbol de la vida, sino también la fuente de vida a la que el descenso de las aguas superiores del Espíritu Santo transforman en recipiente alquímico de la renovación”³⁵.



Figura 26. *Gallia Placidia*, siglo v d. C. Rávena. Mosaico.

Las aguas superiores están en lo más alto de la bóveda celeste, son las aguas contenedoras que están relacionadas con las aguas primigenias que se encuentran por debajo de las raíces de la tierra. Son lo mismo, por ello en la mitología arcaica se dice que las aguas eran las que sujetaban el mundo, y en la mitología africana se las representaba a través de la serpiente, un animal acuático que sujetaba la tierra.

³⁵ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 320.

V/5. La metamorfosis y la mariposa

La mariposa representa desde la Antigüedad el acto de la metamorfosis, que significa una profunda transformación en el cuerpo que se convierte en otra cosa completamente diferente. En este caso, nos interesa recalcar la metamorfosis que se realiza de una semilla cuando culmina en una flor; este hecho hace que sea la flor la elegida como símbolo de la transformación interior del alma. La mariposa no solo representa un insecto volador con hermosas alas que recuerdan muchas veces a una flor, sino que está muy ligada a las flores, pues tiene normalmente los mismos colores que las flores que liba, para así camuflarse de sus depredadores. La mariposa no solo se camufla en una flor, sino que, además, parece una flor.

El aspecto más representativo de la mariposa es la transición de larva a crisálida, para terminar en una hermosa mariposa. Según Chevalier¹, la crisálida contiene la potencia del ser y la mariposa que sale es un símbolo de resurrección, ya que es como si saliera de la tumba. En griego, según Jean Claude Belfiore y Chevalier², la palabra mariposa y *alma* se traducen por la misma palabra que es *psyche* y se representa en el mito Psyche, con las alas. También representa la inmortalidad, ya que la resurrección de



Figura 27. Kiki Smith, *Moth*, 1996. Corte de madera con brillantina y *collage* con acuarela, todo en papel del Nepal hecho a mano. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

la crisálida a la mariposa, es en sí un acto de inmortalidad, de desdoblamiento infinito que ocurre una y otra vez en el ciclo entre la muerte y la vida. La mariposa está ligada al alma como el pájaro o el espíritu santo, que se eleva después de haber sido carne. Por eso es una metáfora análoga a la flor y sus procesos simbólicos, al los del alma-espíritu.

¹ GHEERBRANT, A. y CHEVALIER, J. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 356.

² *Idem*.

Kiki Smith utiliza la mariposa como símbolo metamórfico de la mujer en su obra, a través de animales y humanos.

“Estuve interesada en el metamorfoseo simbólico de animales y humanos. Encontré este antro metamorfoseo de animales interesante: los atributos humanos que damos a los animales, y los atributos de animal que tenemos como humanos para construir nuestra identidad. Estoy intentando pensar en esta relación entre la naturaleza y la naturaleza humana, sus objetos diferentes”³.

Smith utiliza en este grabado la imagen de la lengua transformadora de Ariadna, que enseña el camino de transformación por el laberinto a Perseo con un hilo, como metáfora de la madre que enseña a viajar en el *cerebro-laberinto* a su hijo mediante la utilización de la palabra. El niño aprenderá a hablar y construirá sus pensamientos con ese *lenguaje materno*, y como tal construirá su imaginario consciente e inconsciente a través del cual se definirá como persona, construyendo su identidad y su yo. Por ello, Ariadna junto al laberinto forma un arquetipo del carácter elemental femenino positivo de la contención, ya que contienen a través de una red la realidad del niño que luego se convertirá en hombre. Digamos que el niño viaja por su mente-laberinto con las palabras que su madre le ha enseñado, luego todo lo que el niño pueda pensar está basado y fundado en la construcción de su madre. Ella es la red, el *matrix* que contiene con sus hilos el mundo. Es un arquetipo contenedor. Hay en la Biblia una referencia a los principios del mundo relacionados con la palabra:

“In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum”.
“En [el] principio era la Palabra, y la Palabra era con Dios, y la Palabra era un dios”⁴.



Figura 28. Eva Lootz, *Lenguas*, 1989.

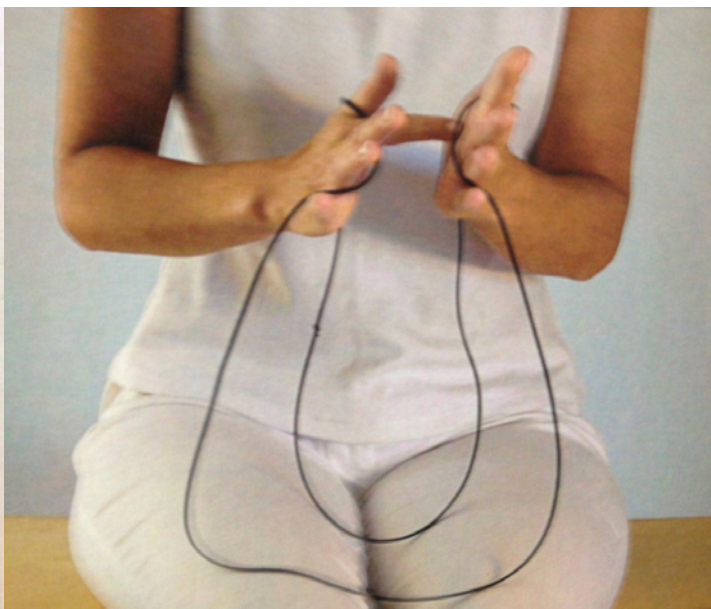


Figura 29. Eva Lootz, *Nudos entre dos manos*, 2012. Video.

³ SMITH, K.; HAENLEIN, C.A. *Kiki Smith: all creatures great and small*. Hannover; Zürich; New York: Scalo Publishers, 1999 (Col. Gesellschaft, Geschichte, Gegenwart).

⁴ Juan, 1:1. En *Biblia de Jerusalén...*, op. cit. El primero es en latín vulgar traducido del griego.

Eva Lootz posee una obra que es una lengua gigante de una serie llamada *Lenguas*, y también un interesante trabajo realizado con hilos mediante el juego y las diferentes combinaciones, al que llama *Nudos*.

Eva Lootz intenta conectar la materia con el lenguaje a través de un juego realizado entre dos personas que dialogan con unas cuerdas haciendo figuras geométricas entre ellas. Es un juego, pero a la vez hay un simbolismo muy conectado a la figura de Ariadna y al lenguaje; por ello hemos juntado estas dos obras como reflejo de la lengua —la que unifica el viaje por el laberinto— y del laberinto —representado por las cuerdas negras que Lootz utiliza en su obra *Entre dos manos*—. En realidad, es el cordel el mismo laberinto que fluye entre las manos de los dos jugadores, el hilo es manejado simbólicamente por las deidades femeninas que controlan el tiempo y los destinos. Recordemos a Penélope, que manipulaba el tiempo cosiendo y descosiendo su bordado, o a las nornas de *Yggdrasil*, que son las responsables de los destinos en el tiempo pasado, el presente y el futuro, y lo hacen manipulando los hilos o raíces del árbol cósmico *Yggdrasil* en el inframundo. No olvidemos que la espiral-laberinto está vinculada a la máquina del tiempo, ya que cuando uno camina a través de la espiral pierde la noción del tiempo al caminar sobre sí mismo y no de forma línea. Por lo tanto, es una experiencia vivida en el interior sobre uno mismo. Al andar por el laberinto Perseo pierde la noción del tiempo y ahonda en sí mismo afrontando su mayor miedo, que sería enfrentarse al Minotauro; al matarlo, trasciende su miedo, al igual que trasciende el tiempo y el espacio.

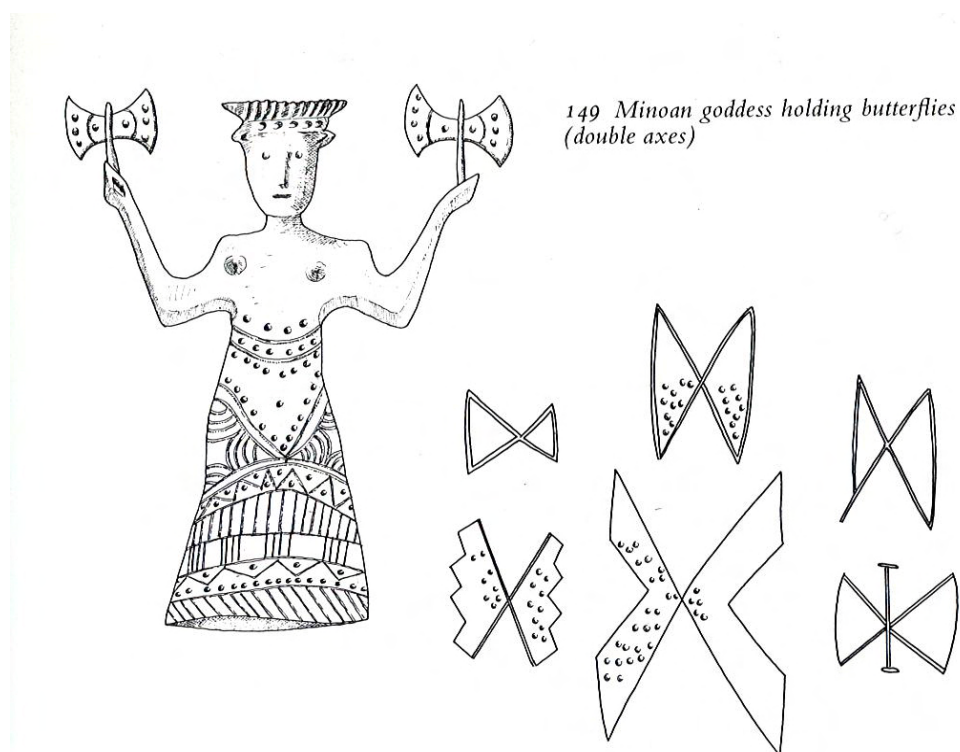


Figura 30. Diosa minoica sujetando dos mariposas o hachas dobles. Tumba III, Minoica temprana. Lámina 149 del libro de Gimbutas, *Northem Goddesses*.

La lengua significa una transformación, al igual que el hilo, que marca la espiral del laberinto, y la mariposa, que se metamorfosea. También podríamos relacionarlo con el símbolo de la serpiente, pero a un nivel más elevado.

La lengua transforma los pensamientos y construye el imaginario con el que se viaja por el laberinto del cerebro. El hilo conecta la salida y la entrada del laberinto y a la vez ayuda a la transformación, porque es el camino. La mariposa cambia varias veces de forma desde su estado de *lombriz-tierra* a su estado de *capullo-hilo-metamorfosis*, y a su estado más elevado, que sería representado como una flor que posee colores, dura poco, sus alas vuelan como los pétalos y alcanza un momento sublime antes de la *caída-muerte*. Por ello, la dama o diosa de las dobles hachas o mariposas simboliza la transformación.

Es importante destacar la imagen de la mujer sujetando dos mariposas en las manos, de la época minoica, como símbolo de transformación; también se le puede atribuir símbolo alquímico de la doble hacha, que significa la doble espiral o es espejo del que hablamos en el capítulo dedicado a la mujer semilla, donde aparecía la relación del arquetipo del camino y en relación al cual mostramos la espiral Jetty de Smithson como ejemplo de la doble espiral y el lago haciendo de espejo. El arquetipo mitológico y simbólico de la diosa árbol aparece en la figura de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll o *Alicia a través del espejo*, donde se la describe cruzando el umbral del imaginario o sueño a través del tronco del árbol. La unión de la niña con el árbol y todo el mundo imaginario de la ensoñación es un reflejo del mundo del inconsciente y de la transformación que sucede al pasar esa experiencia de tiempo detenido, de espacio recorrido que nunca termina y que es infinito.

Esta es una clara metáfora del camino en espiral en el que uno pierde la noción espacio-temporal y se adentra en la experiencia de la ensoñación o ensimismamiento en "otro mundo", del que ya nunca se vuelve igual. No olvidemos el hecho de que Alicia cae en un agujero a los pies del árbol en el tronco, cae a la zona baja o subsuelo, lo podríamos referir a todo lo relacionado con el mundo onírico del Hades y de la muerte. La joven Alicia desaparece por un agujero igual que Perséfone; es literalmente tragada por la tierra y baja al subsuelo y en las raíces del árbol se encuentra una sucesión de animales reales, pero con un toque fantástico, y situaciones donde los objetos cobran vida, una realidad alterada muy relacionada con el mundo descrito por Wasson, donde aparece la ingesta del cornezuelo, utilizada en el camino iniciático del camino de Eleusis.

Según Gimbutas⁵, se puede equiparar a la diosa minoica de las mariposas con la Gran Diosa, la *diosa de la regeneración* o de la transformación. Esta figura evoca a la diosa Ishtar o *diosa de las bestias*, que se representa con dos serpientes, una en cada mano o alrededor del cuerpo, que también hablan del poder de la transformación; también pensamos en la diosa Hathor, que sujeta con los brazos-cuernos una estrella en cada punta, como mecanismo de ascensión-trascendente.

⁵ GIMBUTAS, M. *The gods and goddesses of Old Europe...*, op. cit., p. 186.

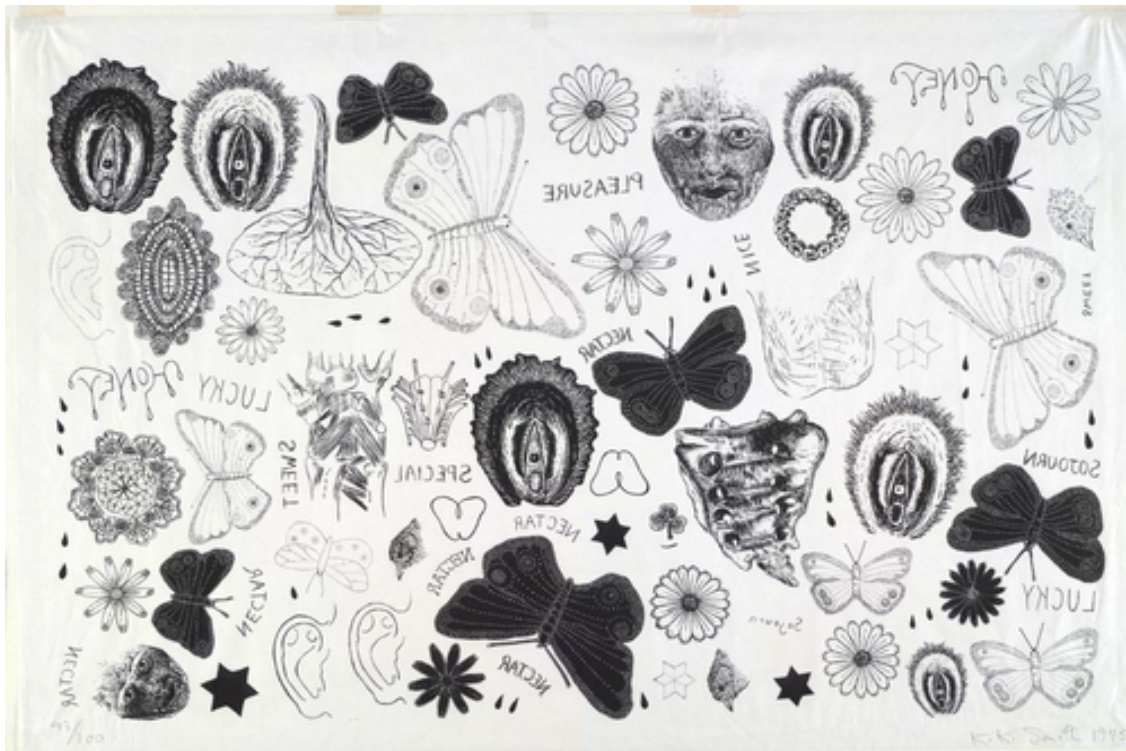


Figura 31. Kiki Smith, *Tattoo Print*, 1995. Serigrafía sobre papel hecho a mano. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Según Kiki Smith:

“Los grabados imitan en lo que son a los humanos: somos todos iguales y aun así todos son diferentes. También pienso que hay una fuerza espiritual en la repetición, una cualidad devota, como cuando rezamos rosarios”⁶.

Smith, en su obra *Tattoo Print*, habla de la repetición como un acto reafirmante de algo con una intención, en este caso espiritual, como la repetición de las oraciones en el rezo del rosario, que se reza en círculo. La repetición permite una distracción o evasión, como diría Francesco Careri⁷ en relación al acto de andar: concentrarse atentamente en la tarea que se tiene entre manos sin preocuparse mucho de lo que viene después y sin dudar de lo que se está haciendo produce una marcada desventaja a la hora de identificar el tiempo, luego parece que hay una pérdida de la noción del tiempo, como ocurre cuando se camina en espiral sobre sí mismo. En *Tattoo Print* aparecen muchas figuras dibujadas de mariposas mezcladas con *vulvas*, *placentas*, *pelvis*, *flores*, *estrellas*, *pájaros* e, incluso, *orejas*. Es una síntesis visual fenomenológica de la transformación de la mujer.

La flor abierta, como metáfora de la culminación del espíritu, así como la palabra *néctar*, que vienen de las flores, mezclada con las palabras *placer*, *miel*, *especial* están

⁶ WEITMANN, W. y SMITH, K. *Kiki Smith prints books & things*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2003.

⁷ CARERI, F. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

todas escritas al revés como mecanismo para ocultar o esconder el significado. Todas ellas son palabras que insinúan el placer sexual como experiencia transformadora o regeneradora. Las orejas son símbolo del silencio y la transformación a través de la simbología de la flor o zona sensible al placer sexual, y también son receptáculos del aprendizaje a través de la lengua como mecanismo transformador. Aquí se trabaja también con simbolismo metafórico, entre la experiencia transformadora de los placeres sexuales, corporeizados en la experiencia *sublime* de lo vegetal, y los sabores, estableciéndose una analogía con el Cantar de los Cantares: “los deleites corporales están relacionados con los deleites que alimentan el espíritu y que hacen que crezca [...] de manera sabrosa y dulce”⁸. Aparecen metáforas de las emociones, sentimientos de amor, sensuales y sexuales con el mundo vegetal, frutal, floral así como con todo lo relacionado como la miel, las abejas, las mariposas y el mundo animal, cabras, gacelas, cervatillos y leche; metáforas que atañen al crecimiento espiritual⁹ a través del amor entre un esposo y una esposa.

“El Esposo:

‘Como lirio entre las espinas, así es mi amada entre las doncellas’.

La Esposa:

‘Como un manzano entre los árboles silvestres, así es mi amado entre los muchachos. Sentada estoy a la sombra de quien yo deseaba; y su fruto es dulce a mi paladar’¹⁰.

El Esposo:

‘Bajo el manzano te he despertado. Allí te dio a luz tu madre, allí te dio a luz tu progenitura’.

La Esposa:

‘Te cogería y te llevaría a la casa de mi madre, a la habitación de la que me dio a luz. Allí te daría a beber del vino aromatizado, del mosto de mis granadas’¹¹.

El Esposo:

‘Panal de miel son tus labios, esposa. Miel y leche hay bajo tu lengua. El olor de tus vestidos es como olor procedente del (incienso del) Líbano. [...] Tu cutis es como un paraíso de granados con toda suerte de frutos sabrosos, alheñas y nardos Nardo y azafrán, caña aromática y cinamomo, así como toda clase de árboles de incienso; mirra, áloe y toda clase de excelentes perfumes’.

La Esposa:

‘Venga mi amado a mi vergel y coma en él sus sabrosos frutos. [...] Ya me he quitado la túnica. ¿Cómo me la voy a poner otra vez? Me he lavado los pies. ¿Cómo me los voy a ensuciar ahora? [...] Mi amado ha introducido la mano

⁸ NAHSON, D. *Amor sensual por el cielo...*, op. cit., p. 667.

⁹ CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. “El Cantar de los Cantares del Rey Salomón...”, op. cit.

¹⁰ CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. “El Cantar de los Cantares del Rey Salomón...”, op. cit., p. 147.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

por la hendidura de la puerta; y a mí, al sentirlo, se me han conmovido las entrañas. Me he levantado para abrir al amado. Mis manos han goteado mirra, y de mis dedos ha salido mirra en abundancia sobre la manilla de la cerradura”.

Toda esta abundancia sensual de detalles fructíferos y vegetales explora la sexualidad de la pareja de prometidos, es una metáfora del deleite y la sublimación a través de lo vegetal como experiencia sexual. Todo ello explica en detalle la sensación de abundancia y fertilidad que se adquiere en la sublimación del fruto y la flor como metáfora del orgasmo sexual de la mujer y del hombre en comunión como algo sagrado y regido por lo vegetal. Estos textos a su vez son releídos por los cristianos como el amor del hombre con dios o la Iglesia¹², que aparece personificada en la joven mujer sulamita, prometida del rey Salomón.

En India también hay textos parecidos al Cantar de los Cantares que se refieren al placer sexual como transformador espiritual y que se hayan dentro de la tradición hindú del tantra. El experto en tantra Philip Rawson cita estos textos con presencias vegetales y sexuales como la *sublimación-transformación*, por ejemplo: un himno tántrico a la diosa Kali, que es la diosa de la transformación, y posee diez aspectos llamados mahavidyas¹³: a través de la oración o *puja*¹⁴ a esta deidad, se tienen en cuenta los cinco sentidos a través de símbolos de la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto, que se activan mediante *flores, campanillas, telas, incienso y comida* que utilizan en las oraciones. A través de un culto que sirve para *interiorizar algo externo*, se realiza, según Rawson, una ceremonia intensa en la que se medita cada sensación, cada sonido, y se interioriza el rito haciéndolo propio:

“Al realizar estos actos, proclama que reconoce la existencia del poder divino en el recipiente simbólico, recipiente que puede ser él mismo”¹⁵.

Es importante prestar atención a que lo divino se encuentra en cierta manera dentro del ser humano y, como tal, ha de prestarse a venerarse a sí mismo, interiorizando sus actos externos de veneración a través de objetos relacionados como, en este caso, la representación de lo masculino —*lingam*— o de lo femenino —*yoni*—. Todo ello se encuentra relacionado con la sexualidad y el interior divino, y la idea de la flor se encuentra muy presente a través de todo el proceso:

“[D]edicad el corazón al loto-asiento del *devata*¹⁶; dad néctar divino del loto *Shahshara* ¹⁷a modo de agua para lavar los pies de la Diosa; dad éter a modo de vestimenta de la Diosa, el principio del olor a modo de perfume, la mente a modo de flor, las energías vitales del cuerpo a modo de incienso, el

¹² A estos conceptos de iglesia como mujer, el matrimonio sagrado en el *Cantar de los Cantares*, nos referimos en detalle en el capítulo “La mujer fruto”.

¹³ Que ya hemos mencionado en la flor como mecanismo de vida de este mismo capítulo.

¹⁴ RAWSON, P. *El arte del tantra*, op. cit., p. 46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ Deidad hindú.

¹⁷ Flor de loto que se encuentra en la coronilla.

principio de la luz a modo de lámpara; dad a la Diosa el océano de néctar a modo de alimento, el corazón-sonido inaudible a modo de campanilla, el principio del aire a modo de abanico y escobilla, dad la actividad de los sentidos y las agitaciones de la mente a modo de lanza; a fin de realizar un pensamiento divino, dad diez flores distintas (del espíritu): la libertad de engaño, de egoísmo, de afecto de insensibilidad, de orgullo, de arrogancia, de hostilidad, de perturbación de envidia, y de codicia. La flor suprema del nodaño, las flores del dominio de los sentidos, de la piedad, de perdón y de conocimiento”¹⁸.

La flor, en especial la flor de loto, se encuentra en todos los procesos de interiorización espiritual y de superación, mediante el imaginario, de los aspectos negativos de la vida. La adoración del objeto o la imagen les ayuda a interiorizar también parte de los estímulos sensoriales, pues estos objetos están basados en la idea *germinal de la divinidad bisexual*, que se representa con una figura muy determinada.

En India se identifica la energía sexual de la humanidad con la energía cósmica; las imágenes que representan esta energía están representadas por dos objetos que funcionan en rituales separados, pero siempre suelen estar juntos, ya que poseen una energía y un significado más unificado al estar unidos y cuando se produce un esplendor interior sagrado. Los dos objetos sagrados que se utilizan y que se representan en los templos son:

“El *Lingam* es un objeto sagrado venerado por muchos de los templos hindúes y que es el símbolo fálico de la energía sexual masculina y que equivale a una divinidad cósmica”¹⁹.

“El *Yoni* es un objeto sagrado venerado por muchos de los templos hindúes y que representa la vulva como la energía creativa *omniabarcante*”²⁰.

En India se considera que la unión de los dos objetos es la divinidad de la unidad, y como tal es dios o el Gran Todo, ya que, según Rawson, se conecta con lo cósmico. En el *Kurma purana* se expresa lo siguiente:

“La verdad que es la conclusión de todas las personas que (están imbuidas de) *el Veda*, y su filosofía más alta es lo que los yoguis consideran Uno, omnipresente, sutil, más allá de las cualidades, inmóvil y estático; el estado supremo de la Gran Diosa. Lo que los yoguis consideran *Brahmán* eternamente no debilitante, solitario, puro, supremo el estado más alto de la Gran Diosa. Esa existencia *omniabarcante*, más alta que lo más alto, universal, benévola e impecable, que está en el *yoní* de *Prakriti*, el estado más alto de la Gran Diosa. Lo que es blanco, impecable puro sin cualidades o distinciones, lo que se realiza sólo en el Ser Consciente, el estado más alto de la Gran Diosa”²¹.

¹⁸ RAWSON, P. *El arte del tantra*, op. cit., p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 195.

Cuando en los textos sagrados hindúes, como en el citado *Kurma purana*, se refleja a la Gran Diosa sobre todas las cosas parece que el *matrix* es el femenino contenedor de la naturaleza o la tierra, y que la unión es lo más alto de la Gran Diosa. Esto, según Rawson, viene a decir algo como: “Ella es él”²². En esta relación vemos que, como explicamos en este capítulo, hay un vínculo con la idea de *matrix* o *estado matricial contenedor*, similar a la simbología que posee la Virgen María como madre contenedora de toda la humanidad y que está relacionada con el espíritu santo²³ o la *shekiná*²⁴ judía, que es la esencia femenina que todo lo contiene, una esencia que es inabarcable, invisible, inconmensurable y que está por todas partes.

VI/6. La flor vulva

El principio creador matricial, al que nos hemos referido al principio y a lo largo de este capítulo como *matrix*, se extiende por todo el mundo en forma de luz, como la *shekiná* o el espíritu, tanto como si fuera el sople de vida:

“*Ain-soph*, el misterio inefable imprescindible de la base de la vida, es tanto la fuente de la madeja como inmanente a cada partícula y aspecto de la creación, a través de la *shekiná*”²⁵.

Esta es una referencia a lo general y exponencial del misterio de la creación, pero hay un lugar de partida que posee unas características determinadas, que en los *yantras* se reflejan como un triángulo que apunta hacia abajo y que posee en el centro un punto llamado *bindu*, punto generador de ser y conciencia. Todo lo que salga de ese punto y de ese contenedor o vulva es lo que conforma la vida en el mundo, tanto en lo relacionado con lo energético como con lo mental y lo material.

La Virgen María, la *sophia* —que es la versión del carácter femenino, de sapiencia y más esencial en cuanto a luz—, la *shekiná* y la diosa celestial Nut asimilan un papel generador de creación desde la parte más etérea de la materia, aunque también manejen aspectos relacionados con lo *matérico* en su sentido más denso —esta parte la trataremos en el capítulo dedicado a la mujer fruto—.

²² RAWSON, P. *El arte del tantra*, op. cit., p. 195.

²³ Lo hemos detallado en páginas anteriores de este mismo capítulo.

²⁴ Viene de *sejiná*. La raíz *shakán* en hebreo significa “lugar de descanso” o “casa” pero también “la luz del lucero del alba”, y está relacionada con Venus.

²⁵ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 725.



Figura 32. Jacobello del Fiore, *Virgin and Child with St. James the Greater and St. Anthony*.

En el tríptico de Jacobello del Fiore vemos cómo la Virgen posee lo que en principio nos recuerda a la herida de Cristo o *Vésica Piscis*, y cómo en su interior aparece el hijo fruto. Además, debajo del manto abriga y protege a una serie de ciudadanos; este acto nos muestra la omnipresencia creativa de la Virgen Madre que nos recuerda a la *shekiná* o a la Gran Madre creadora de todas las cosas. La *Vésica Piscis* es en realidad la vulva de la que sale toda la creación que se expande por el mundo. La *Vésica Piscis* origen del mundo se encuentra situado en el corazón, lo cual simboliza los afectos y el amor. Recordemos que la flor de loto de los *yantras* así como la rosa cósmica de Dante están regidas por el principio creador femenino o la Virgen María.

Mario Satz, el experto de la cábala judía y del Cantar de los Cantares, señala: “En la India denominan a la rosa cósmica y en sánscrito, *triparasundari*, ya que alude a la madre Divina que es copa, alma amor a la vez, es decir receptáculo de lo Invisible”²⁶. Ángelus Sileius agrega: “Tu corazón recibirá a Dios con todos sus favores si sabe abrirse a El como lo hace una rosa”²⁷. En la imagen de Del Fiore la Virgen tiene abierto el corazón en forma de vésica, y aparece el niño Jesús en medio, del mismo modo en que lo hacen el niño Horus y Buda con la flor del loto. Vemos, pues, cómo el cuadro rescata la simbología de la flor y la geometría creadora²⁸. Satz continúa:

²⁶ SATZ, M. *El Cantar de los Cantares o los aromas del amor*. Barcelona: Kairós, 2005, p. 71.

²⁷ SILESIO, A. *El peregrino querubínico, epigramas y máximas espirituales para llevar a la contemplación de dios*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, 1985.

²⁸ Véase, sobre geometría de la creación, el capítulo “La mujer ruto”.

“En cada rosa vemos el misterio entero de la sabiduría, la cual, y cuanto más cerca del centro está, menos pétalos posee, pues son pocos los individuos que participan de los más altos secretos internos del Uno, en tanto que en la periferia el conocimiento no diferencia tanto lo múltiple de lo trascendente”²⁹.

En la rosa está, al igual que en el loto, el misterio de la creación y por ende el de la transformación. Recordemos la gran *vulva semilla* de Lepenski del capítulo “La mujer semilla”, imagen en la que aparecía la vulva en forma oval de huevo realizada en piedra y que, como señalamos, refleja el principio creador de la Gran Madre omnipresente, pero en su aspecto más material. El de la Virgen María es más etéreo, rige todo lo relacionado con lo elevado y el alma. Dado que la Virgen representa este aspecto, es la se propone para mostrar la idea de la mujer flor o la vulva flor, ya que esta es el aspecto material más liviano de todos los estados materiales que hemos mostrado a lo largo del presente trabajo.

La flor se abre liberando el polen, y es fecundada por insectos, abejas y mariposas, entre otros, hasta que el fruto se hincha y comienza a formarse; todo ello viene y va del cielo, como las almas liberadas y transformadas.



Figura 33. Hannah Wilke, *Vulva icons*, 2006.

Hannah Wilke trabaja desde el principio en la representación de la vulva femenina en su obra *Vulva icons* mediante diferentes materiales, lo que es interesante, pues el

²⁹ SATZ, M. *El Cantar de los Cantares*, op. cit., p. 72.

material utilizado está vinculado a las prácticas de las mujeres desde los comienzos de la historia. Vemos con Wilke la relación entre el material y el sujeto artístico, que están íntimamente relacionados. Como la vulva de Lepenski que, según Gimbutas, tiene una vulva grabada en forma de capullo floral³⁰, Wilke presenta mediante unos finos y delicados objetos hechos de cerámica en forma de capullos de flor recién abiertos o abriéndose de diferentes tamaños, de una manera muy gestual e inmediata, presenta estas vulvas capullos de flor de manera exponencial como muestra de la abundancia.

Wilke no solo expresa la *conexión entre lo femenino y lo vegetal*, sino que recoge la tradición de la adoración a la Diosa o Gran Madre como punto de reivindicación de la mujer como poder creativo en el mundo del arte. Tanto sus técnicas, ya bastante atrevidas por la utilización de la arcilla y la cerámica como material escultórico en el arte contemporáneo, como el tema de ensalzamiento o llamada a lo femenino desde su punto distintivo: la vulva. En cuanto a las técnicas del empleo de arcilla, se recogen citas sobre el tema:

“Hay poca información en nuestras historias del arte sobre la arcilla. La cerámica constituye un ámbito separado, con sus propios espacios expositivos y revistas. Debido a que se trata de un arte conservador, que preserva las formas y las tradiciones establecidas”³¹.

Aquí Fernández y Aliaga propone que hay poca información sobre el material de la arcilla en el arte. Sin embargo, como reflejamos en el capítulo dedicado a la mujer semilla, hay muchos estudios sobre el tema y muy especialmente relacionados con las prácticas de contención de alimentos por las mujeres, donde se recogen multitud de datos. Los artistas contemporáneos, con algunas excepciones notables, se han mantenido alejados de la cerámica. La propia Wilke no quería quedar relegada a la “oscuridad del mundo artesanal”³², y puso cuidado en que se la conociera como escultora y no como artista de cerámica. Parece trazarse una línea entre Wilke y un pasado distante que la “conecta con una historia humana más antigua de la representación del cuerpo”³³.

Wilke continúa a través de su obra y el descubrimiento de materiales más elásticos y parecidos a la piel, como los cauchos y látex que también emplea la artista Eva Hesse; eran materiales que implicaban una cierta reivindicación sobre lo femenino.

La obra de Wilke *Pink Champagne* es una extensión, pero en otro material, de su serie de vulvas, solo que en forma de pétalos y realizada en látex. Era suave por un lado y rugoso por el otro, lo que sugería diversas “cualidades de la carne, suave y húmeda, áspera y arrugada, remitían a la piel”³⁴.

³⁰ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 101.

³¹ WILKE, H.; FERNÁNDEZ ORGAZ, L. y ALIAGA, J.V. *Hannah Wilke: exchange values*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006, p. 35.

³² *Ibid.*, p. 34.

³³ *Ibid.*, pp. 36-37.

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

También *Agreeable Object*, posee estas cualidades materiales. No solo estas piezas eran ya en sí “contrarias” a sus colegas masculinos minimalistas que utilizaban materiales como luces de neón —Dan Flavin— o hierro y cristal —Robert Morris—. Wilke utilizaba látex, un material innovador en los setenta, mientras esas figuras repetidas de Donald Judd estaban hechas de hierro; Wilke por el contrario evoca lo blando y lo profundo.



Figura 34. Hannah Wilke, *Pink Champagne*, 1976. New York *Hannah Wilke Collection and Archive*, Los Ángeles.

Su contenido era otro, con otro lenguaje y otro mensaje, que parecía más encaminado a una reivindicación sobre lo femenino utilizando la vulva como icono. También utilizaba su cuerpo, que parecía el de una modelo y que aprovechaba para posar como si lo fuera, pero con miles de pequeñas vulvas pegadas: era un llamamiento de socorro —al que denominaba *S.O.S. Starification Object Series*— sobre la utilización de la feminidad y el cuerpo de la mujer para objetivos llenos de banalidad (moda, anuncios...), cuando en realidad se trataba de la sustancia que crea el mundo: la vulva.



Figura 35. Hannah Wilke, *Starification, S.O.S. Starification Object Series*. Las pequeñas vulvas pegadas al cuerpo estaban hechas de chicle.

Wike escribe una carta llamada *Art: A woman's sensibility*:

“Yo me convierto en arte y el arte se convierte en mí, [...] Mi corazón es duro de tratar, mi arte también. Siento los pliegues, un pliegue, dos pliegues expresivos, gestos precisos simbólicos [...]

Magia residual recolocando el tacto de sensualidad. Terracota la tragedia de múltiples romances, látex goma, los arreglos sueltos de amor vulnerable expuesto. Una performance, *Starification o S.O.S.* Yo como objeto [...] los pliegues dobles de dibujos gestuales hechos de chicle [...] Estos dibujos-objetos como el código Morse a través del muro, vinculan a los muchos individuos que me tocaron y toqué por sus vidas y no por su muerte”³⁵.



Figura 36. Hannah Wilke, *Agreeable object*. A la derecha, Hannah Wilke es su exposición en *Rhetoric power of the rose*. Universidad de California, Santa Cruz. Siempre mostrando su cuerpo desnudo.

Aquí Wilke describe cómo el arte es ella: utiliza su cuerpo de mujer como método para expresar la vulva, que es el carácter simbólico axial de su trabajo. Habla sobre el carácter mágico de las vulvas, objetos hechos con el tacto y doblando los planos en delicados pliegues de materiales suaves y flexibles, y sobre cómo traspasan las paredes como el código Morse, es decir, algo invisible.

³⁵ WILKE, H. “Art: A woman’s sendibility” [carta], en *Feminist Art Program California Institute of the Arts*. Disponible en <www.hannahwilke.com/30-8-2015>.

Esa invisibilidad recuerda a los objetos rituales de fertilidad dionisiaca helénicos y romanos —tratados en el capítulo dedicado a la mujer semilla— como *objetos expandidos*, ya que traspasan los límites propios del objeto para actuar en otros lugares, o los *yantras*, que traspasan a través de la forma los límites llegando a las mentes y actuando sobre ellas con los arquetipos de creación. En *Agreeable object*³⁶ recrea con látex la piel de la vulva elástica y suave, llenando las paredes de una manera exponencial de vulvas, como un icono, de forma que simboliza, que haciendo referencia a una figura muy venerada desde la prehistoria: la Gran Madre.

Thierry Savatier dice sobre el *L'origin du monde* de Courbet:

“[N]o podemos evitar pensar que nos encontramos en presencia de una representación de Eva, figura simbólica del eterno femenino, tan sexuada como maternal (por oposición a María, madre desprovista de toda sexualidad), Eva, que para todos aquellos que dan crédito a las Escrituras, es el origen de la humanidad, el origen del mundo”³⁷.

Savatier cataloga inevitablemente las referencias sexuadas y matriarcales en las diferentes figuras de deidades de Eva o María, pero, en realidad, hay algo que las representa a todas: su carácter creador que se extiende desde un origen y que abarca hasta la infinitud, como si fuera un acto cósmico.

Parece que Courbet deposita una mirada más sexual, transgresora del cuerpo femenino, sobre la obra; en cambio, Wilke busca la delicadeza de la flor y de la vulva como carácter originario creador y a la vez en sintonía con lo vegetal, como algo universal; parece buscar más esa intención de expresar la experiencia femenina como mujer artista.

Wilke parece ver los orígenes del mundo de otra manera y Courbet se inclina más hacia el erotismo y la búsqueda sexual de violación o transgresión. Courbet busca la atracción de la carne y el escándalo, más relacionado con su época, el siglo XIX, y Wilke sin embargo, busca el estadio del *ser femenino* y su autoafirmación como ser creativo perteneciente a una entidad o figura más grande y poderosa, que podría perfectamente la Gran Madre o Gaia.

³⁶ Objeto agradable.

³⁷ SAVATIER, T. *El Origen del Mundo Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Gijón: Trea, 2009, p. 281.

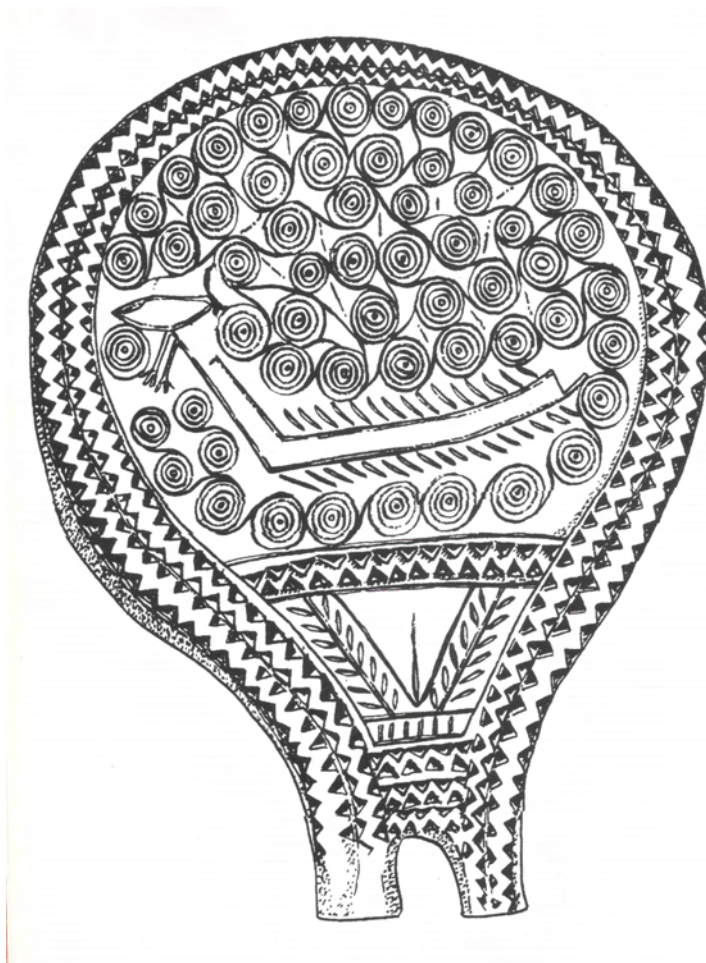


Figura 37. Vulva con espirales, mediados del 3000 a. C., cicládico temprano. Islas Cícladas, Chalandriani, Syros. Altura: 63 cm. Lámina del libro de Gimbutas.

Vemos en la imagen una vulva con espirales encontrada en 3000 a. C., en las Cícladas. Según Gimbutas, en esta zona e igual que en la vieja Europa, aparecieron *vulvas* y *plantas* asociadas, en cerámicas y objetos o grabadas en las piedras: “estas figuras antropomorfas han sido llamadas erróneamente ‘sartenes’, cuando en realidad son vulvas con dos piernas”³⁸. Las vulvas con espirales entrelazadas, según Gimbutas, son típicas, ya que:

“[L]a asociación de rasgos antropomorfos con motivos fitoformes en una esfera acuática transmite la idea de regeneración. El pez y las patas del ave constituyen aquí los símbolos de la Diosa de la Muerte y la Regeneración, cuya principal epifanía es un ave de presa, buitre búho y un pez. También algunos sellos del Minoico medio representan la vulva, con forma de semilla, que se enlaza por los cuatro lados con espirales dobles. Esta combinación pudiera indicar la convulsión de la vulva o semilla para provocar el parto o la germinación”³⁹.

³⁸ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 101.

³⁹ *Idem.*

La importancia de esta imagen es la unión de las espirales con la vulva, ya que estas denotan una transformación. Recordemos la importancia de la *espiral como laberinto o camino transformador*; la vulva es, al fin y al cabo, *una puerta*, un paso en el rito de la vida que te transforma en otra, al nacer y cambiar del espacio interior inconsciente, acuoso y oscuro —a través de la *vésica-vulva* puerta— a otro lugar consciente, seco y luminoso. Los dos estados las reflejan las diosas de dos cabezas o las diosas madre-hija, que son reflejo de los estados y del crecimiento de la semilla.



Figura 38. Sello cilíndrico de marfil del minoico medio, principios del 2000 a. C. Tumba tipo Tholos de Dra Kones. Altura: 2,2 cm. Lámina del libro de Gimbutas.

Recordemos que la Gran Madre es matricial y actúa como un *matrix*, que se regula a sí misma y en ella participan todas las fuerzas de la naturaleza, los animales y las plantas. El sello con sus *espirales dobles* que nos recuerdan a la *doble diosa* o la diosa de las *dobles hachas o mariposas*, nos vienen a decir que *la vulva es transformativa*: es el punto de generación creadora y la puerta de la transformación, es el símbolo que rige la vida y la muerte y que, en el caso minoico, siempre está unido al mar-espiral y al laberinto.

En la vulva de las espirales aparece una barca regida por una diosa pájaro pez; esto se refiere a la diosa que cubre el cielo (pájaro) y la tierra o subsuelo (pez o serpiente); todas estas características son, en realidad, las de la *mujer árbol*. La barca es la representación del sarcófago flotante de la muerte del episodio de Isis buscando a Osiris muerto, y aparece como símbolo de transformación, y también la de Caronte cruzando a los muertos hacia el Hades por el río de la muerte. Lo que nos atañe en este capítulo de la mujer flor en cuanto a estas vulvas es más bien la hora del parto, de la eclosión de las aguas primevas, de la apertura de la flor como sublimación de las almas y del fruto-hijo. Estas vulvas representan la creación en su aspecto más amplio, como lo hace Judy Chicago en su obra *Dinner Party*, que nos traslada a la vulva flor como símbolo de transformación en cuanto a conocimiento; recordemos que el conocimiento es una forma de transformación muy ligada a la figura del árbol del conocimiento y a Eva.

Lucy Lippard afirma que Wilke es la primera artista que comienza a utilizar “arte vaginal”⁴⁰ en 1970. Después lo hará Judy Chicago con *Dinner party* (1974-1979): una gran instalación en la que participaron muchas mujeres de diferentes oficios, tanto ceramistas, como costureras, diseñadoras y artistas, que confeccionaron a lo largo de varios años y gestionaron como una empresa a la que llamaba *Feminsism studies workshop*. Crearon una gran mesa en forma de triángulo y en los platos habían vaginas que a su vez parecían recordar a motivos vegetales y florales, que representaban la vagina de cada una de las importantes comensales femeninas.

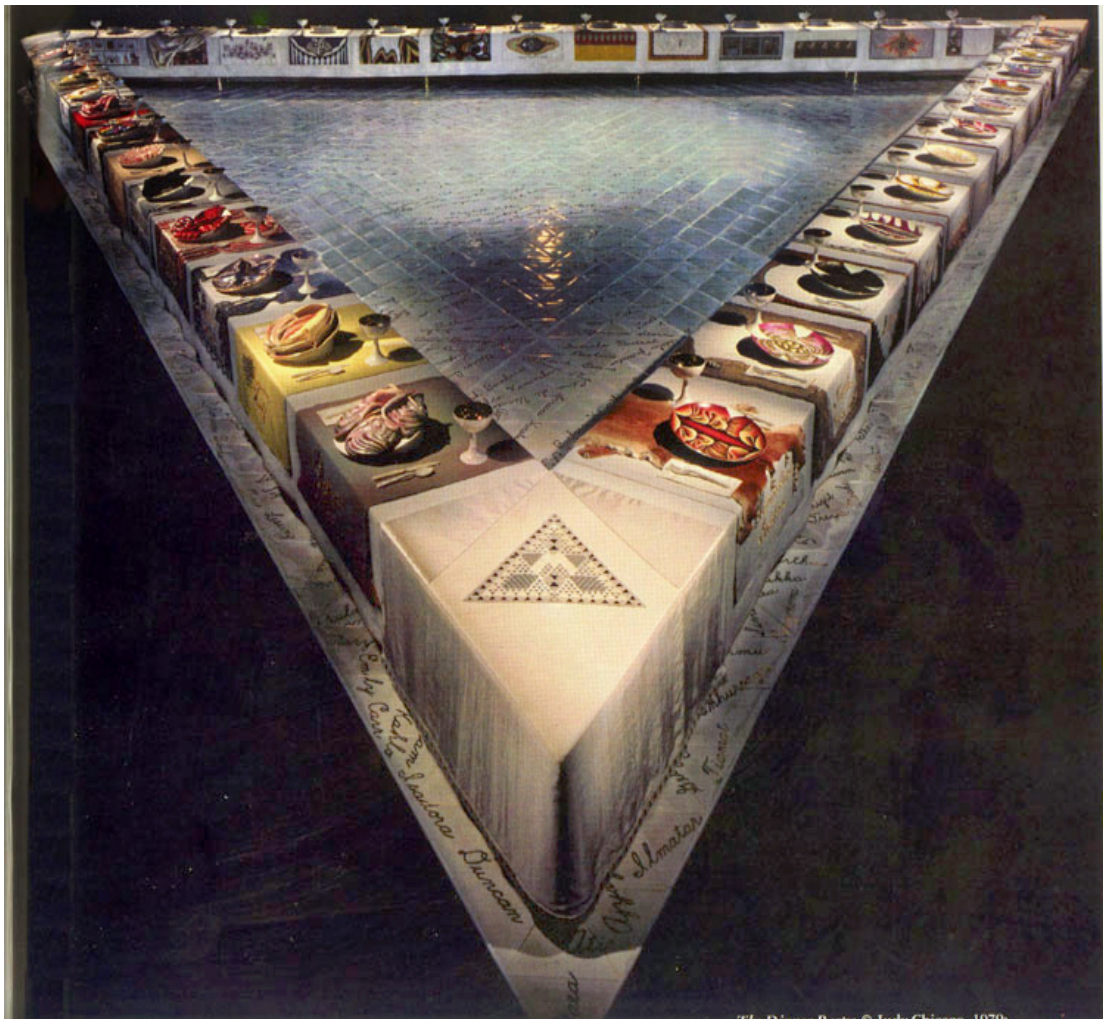


Figura 39. Judy Chicago, *Dinner Party*, 1976-1979.

Judy Chicago hace una gran cena en la que cada invitada es una mujer o deidad célebre; invita a la Gran Madre, a Hatshepsut, a Safo de Mitilene, a Leonor de Aquitania, a Christine de Pisan, a Emily Dickinson o a Virginia Woolf, entre otras. El suelo de la instalación poseía unas baldosas de cerámica grabadas en oro con los nombres de 999 mujeres que habían contribuido positivamente a favor de las mujeres a través de la historia. La obra fue instalada en el Mueso de Arte Moderno de San Francisco, y adquirió bastante relevancia en el mundo del arte reivindicativo de la mujer. Al igual que Wilke,

⁴⁰ LIPPARD, L.R. *Overlay, op., cit.*, p. 35.

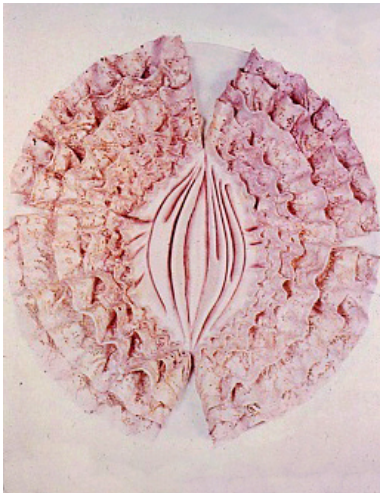


Figura 40. Emily Dickinson

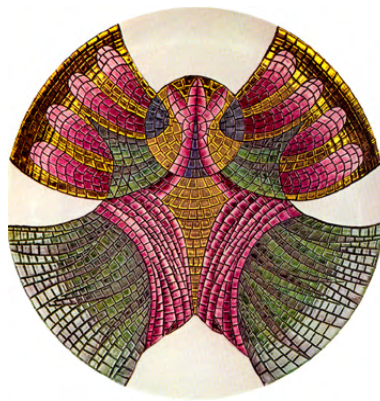


Figura 41. Theodora Duncan.



Figura 42. Virginia Woolf.



Figura 43. Diosa Kali.



Figura 44. Santa Brígida.



Figura 45. Georgia O'Keeffe.



Figura 46. Hipatia.



Figura 47. Judith.



Figura 48. Hildegarda Von Bingen.

Chicago recoge toda la tradición del imaginario de la Gran Diosa, para reivindicar ciertos aspectos de la mujer en nuestro tiempo.

En la obra de Chicago la *vulva es una flor* así como un vegetal, y representa a todas las mujeres en general y a la Gran Madre en particular, ya que el símbolo de la Gran Madre se viene representado como una vulva a la que se dotaba ciertos poderes creadores, por ejemplo: fertilizar campos.

“Hasta el presente siglo, las mujeres campesinas de distintos países exponían sus genitales al lino que estaba creciendo y pedían: Por favor, crece hasta la altura en que ahora están mis genitales”⁴¹.



Figura 49. *La Vulva Divina*. Sur de la India, siglo XIX. Madera. Altura: 22,8 x 19,6 cm.

En la mesa de *Dinner party* están las mujeres creadoras, santas y diosas creadoras. Todas ellas forman el imaginario femenino al que, por unas propiedades o por otras, representan los caracteres elementales femeninos universales, los cuales se relacionan en todas y cada una de ellas con lo floral. La vinculación de lo vegetal con lo femenino resulta bastante claro a lo largo de la historia de la humanidad. La flor del loto en India

⁴¹ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 102.

representa la joya, ya que a través de ella se explica el mundo, a través de sus diferentes estados desde el crecimiento en el lodo hasta la apertura de la flor en sublimación.

Es un sincretismo y una continuación de los símbolos de las vulvas en el Paleolítico, salvo que poseen el aspecto de la transformación a través de la sublimación, es decir, no tanto su carácter seminal que adquieren las vésicas, sino más bien su carácter lumínico.

Según Rawson⁴², *la vulva divina* -figura 55- está rodeada de unos rayos de luz, después una fila de pétalos de Loto bordea la vulva divina y los rayos, luego, unos vegetales y termina con una fila de flores de pétalos en forma de diamante.



Figura 50. Georgia O'Keeffe, *Black Iris n.º 2*.



Figura 51. Georgia O'Keeffe, *Black Iris n.º 3*, 1937.

Georgia O'Keeffe también realizó vulvas en forma de flor, aunque sería más correcto decir que pintaba flores con carácter de vulva. Recuerdan un poco a la obra de Wilke por su delicadeza casi de porcelana, pero poseen algo profundo e insondable que nos recuerda que la vulva posee un carácter elemental positivo en el que se implica la creación, la vida sublimada y expansiva; también poseen un carácter negativo que se vincula con la muerte, el agujero oscuro a donde se vuelve una vez muertos.

Lucy Lippard menciona a O'Keeffe junto con Emily Carr como las que pintan de una manera escultórica el imaginario primitivo donde "la naturaleza se concretiza en lo femenino"⁴³. Aunque se resistiera a admitir que sus pintura vegetal-florales tuvieran un

⁴² RAWSON, P. "The body in tantra", *op. cit.*, p. 7.

⁴³ LIPPARD, L.R. *Overlay...*, *op. cit.*, p. 50.

carácter de vulva o que sus pinturas de la tierra de Nuevo México recordaran el cuerpo de una mujer, hoy en día es una artista de culto en los círculos feministas. O’Keeffe dijo:

“Lo que estoy intentando con todas mis habilidades es pintar algo sobre todo en las mujeres y como todo lo que yo soy”⁴⁴.

La flor vulva de O’Keeffe en la pinturas de *Black Iris n°2* y *n° 3* son la representación de lo insondable o invisible, lo intangible, *lo inconsciente* y, en definitiva, la vuelta al inframundo. Representa *la puerta* de entrada y salida de la cueva o el Hades, la vida y también la muerte, la entrada al laberinto —la *espiral de doble dirección*— guardado por la deidad femenina, que libera las almas o que —en este caso sería al revés— las devuelve hacia la oscura tierra en las raíces de la mujer árbol.

Lo insondable, inalcanzable, cósmico e inconsciente se representaba a través de una piedra de color negro de origen volcánico a la que se le atribuía mucho poder en México. La piedra es la obsidiana y con ella se hacían espejos que utilizaban para mirar dentro, en el oscuro centro, y vislumbrar lo oculto, lo que subyacía a la realidad y traspasaba el tiempo y el espacio. La piedra representaba una deidad azteca llamada *Tezcatlipoca*, que significaba “espejo humoso” y era el dios de la noche y de las tentaciones, del sueño y lo intangible; está relacionado con el interior de las personas, lee los pensamientos y promueve el trabajo interior.

El artista Robert Smithson estaba muy interesado en las posibilidades del espejo de obsidiana, ya que estas piezas eran objetos que fueron utilizados por los reyes precolombinos como objetos de poder y de adivinación. Tanto le interesaba el tema que creó una serie de instalaciones con espejos llamados *Displacement Mirrors*, que realizó en un viaje por el Yucatán con el escritor John Lloyd Stephens.

Estas instalaciones con espejos reflejaban los paisajes, acción con la que elaboraba toda una teoría sobre la dislocación del tiempo y el espacio en el artículo del Artforum⁴⁵ titulado *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, que encabezaba con una cita de Levi Strauss⁴⁶ en la que mencionaba a la mente salvaje como poseedora de la atemporalidad en el mundo y ponía como ejemplo la sincronía y la diacronía en la colocación de espejos en oposición. Lo interesante de Smithson es su interés por “parar” el tiempo y el espacio.

⁴⁴ LISLE, L. *Portrait of an artist: a biography of Georgia O’Keeffe*. Nueva York: Seaview Books, 1980, p. 190.

⁴⁵ SMITHSON, R. *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*. Artforum, Nueva York, 1969.

⁴⁶ LÉVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.



Figura 52. Espejo azteca de obsidiana pulida. Museo de Ciencias Naturales, Madrid.

El espejo de obsidiana era utilizado por los hechiceros aztecas para conectar —como lo hace el jaguar— con los dos mundos: el reino de la tierra y el del submundo. Esto se relaciona con el centro de la flor, donde se puede ahondar como si de un espejo se tratase; el centro en la unidad sobre la que tanto hemos escrito en “La mujer flor” buscando la unidad divina. Observemos que la obsidiana del Museo de Ciencias Naturales posee una forma similar a la vulva en forma de sartén de las Cícladas, llena de espirales de la transformación, es decir, que posee una forma de útero y además se utiliza para mirar a los antepasados y a uno mismo: el espejo simboliza la psique⁴⁷, ya que al mirarse, uno se conoce a sí mismo. El terror que inspira la acción de conocerse se utiliza mucho como metáfora del alma.

⁴⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p. 477.



Figura 53. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Utah. Foto: Gianfranco Gorgoni.

El mito japonés de Amaterasu dice “el espejo hace salir la luz divina de la caverna y la refleja sobre el mundo”⁴⁸. Esta idea del espejo y la caverna se vincula con la teoría neoplatónica de las dos caras del alma donde “un lado inferior vuelto hacia el cuerpo y un lado superior vuelto hacia la inteligencia”⁴⁹. El espejo de obsidiana tiene la particularidad de ser negro y a la vez transparente ya que se puede ver a través de él pero dentro de lo que podría ser un agujero negro cósmico, que te transporta fuera del espacio-tiempo, igual que lo haría la espiral o el laberinto de Ariadna. Robert Smithson parecía muy interesado en la experiencia de la pérdida o “dislocación” del espacio-tiempo, ya que también lo trabaja a través de la *Spiral Jetty*, como el hacha doble de las diosas de la transformación, donde hay un doble movimiento similar al de la espiral que entra y sale. En concreto, la *Spiral Jetty* está posada en el agua, luego hay, además, un juego de espejo, donde la espiral adquiere otra dimensión de doble espejo o lado.

⁴⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 475.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 477.

El carácter de *doble espejo* es posible por el reflejo del agua, muy parecido al efecto que ocurre cuando Alicia cruza al otro lado del espejo y trasciende su propia realidad para llegar a otra, que es la misma realidad, pero con otro matiz: su mundo se ha transformado en otro. Hay un desfase de espaciotemporal que ocurre en el centro de la espiral de Smithson, al igual que en laberinto de Ariadna. Cuando Smithson dibuja la espiral la hace como si fuera una montaña con un camino que gira sobre sí mismo hasta la cima, que es el centro. Dante también representa así todas las transformaciones en el camino de la muerte, y así se representa también la Torre de Babel. Louise Bourgeois realiza un instalación de grandes dimensiones con unas espirales en las que al subir se



Figura 54. Louise Bourgeois, *I Do*, 2010.



Figura 55. Louise Bourgeois, *I Redo*, 2010.

encuentran cuatro grandes espejos circulares que enfocan a uno mismo como si fueran lupas que inspeccionan a una hormiga, pero que, en realidad, magnifican nuestro ser y nos obligan mirarnos y a analizarnos con una clara intención de renovación de la mirada hacia uno mismo. Una posee una escalera de subida que se titula *I Do* y la otra posee una escalera de subida y otra de bajada en espiral que se titula *I Redo*, lo que implica que uno es la *afirmación* de sí mismo y la otra es la *reafirmación* de sí mismo, que se efectúa a través de una *doble escalinata* en espiral, o sea, una *doble espiral*.

Lo que viene a decir es que la espiral posee un centro que es el de la *transformación-sublimación*; la cual se da en el centro de la flor, en el centro del laberinto y, en el árbol, es la que gira sobre sí misma desde las raíces hasta *la copa* por el tronco. Esta frase de Bourgeois ilustra el proceso de la transformación alrededor del árbol: alrededor de tronco, las subidas y bajadas, la muerte en las raíces y la sublimación en la copa.

“Yo no soy nadie, ¡Quién eres tú? La vida se organiza en torno a lo que es hueco”.⁵⁰



Figura 56. *La prostituée sur la bête*. *L'apocalypse d'Angers*, siglo XIV. Castillo del Rey René.

⁵⁰ BOURGEOIS, L.; MORRIS, F.; HERKENHOFF, P. y BERNADAC, M.L. *Louise Bourgeois, op. cit.*, p. 19.

El camino de la transformación es en este caso en espiral, por ello se representa una y otra vez con ese símbolo a través de la historia. Del mismo modo, los vegetales en su crecimiento giran sobre sí mismos siguiendo los ciclos solares hasta llegar a la copa, donde se subliman primero en flor y, luego, en fruto. Una de las representantes de este proceso es la figura de María Magdalena. La imagen que hemos elegido en la figura 61, es un tapiz cluniacense que se realizó en el siglo XIV y está en la línea de los tapices de la *dama del unicornio*, en los que la figura de la Virgen, como hemos explicado anteriormente en este capítulo, comienza todo el movimiento de ensalzar a la Virgen María y, por consiguiente, se empieza a recuperar todo el imaginario femenino que yacía subyacente, que resurgió desde el siglo XII, con fuerza, y cambió la visión de la mujer en la sociedad del Medioevo.

El tapiz está hecho con hilo, lo cual ya es un proceso de *repetición*, como haría alguien que está girando sobre sí mismo, y en el que se pierde la conciencia del espacio y del tiempo. La escena representa a la prostituta de Babilonia que, en realidad, es María Magdalena, sentada sobre una bestia a la que domina. Esta bestia posee siete cabezas ligadas a los siete pecados capitales, pero también representa las siete veces que ella ha superado o trascendido sus *miedos o demonios*.

Según Baring y Cashford⁵¹, así como la experta de la Universidad de Harvard en María Magdalena, Karen King⁵², la llaman *prostituta de Babilonia* porque está relacionada con la diosa Ishtar de Babilonia, que encarnaba a una sacerdotisa que realizaba transformaciones a través del acto carnal en rituales relacionados con la fertilidad de los campos en los templos dedicados a ella, que luego pasarían a ser los de Diana o Artemisa o Isis, ya que todas ellas sincretizan esta deidad asimilando diferentes roles. Recordemos que toda estas diosas son las *diosas vegetales* o las que llamamos diosas árbol o *mujer árbol*, que *acompañan y ayudan* a la transformación.

El tapiz está rodeado de flores como el lirio⁵³, en forma de *úteros-flor*, que crean una esencia matricial o *matrix* de entramado de fondo, muy femenina, como si la *shekiná, ein sof*⁵⁴ o el espíritu santo estuvieran presentes. Magdalena sostiene *una copa*, que bien puede representar la sublimación o la flor; por el gesto de elevación, parece que habla de la sublimación del alma. Magdalena o la prostituta no es una mujer como Eva, de carne y hueso, sino la representación de una deidad o reina, ya que posee una corona y su vestido está bordado por un entramado vegetal floral matricial. Ella es abrazada por un entramado o *matrix* sinónimo de la Gran Madre o esencia femenina creadora de la abundancia.

En la imagen de la página siguiente vemos a María Magdalena, que sostiene en sus manos un espejo y parece invitar a Marta a mirar a través de él. La circularidad del espejo simboliza lo celeste y su oscuridad, parecida a la del espejo de obsidiana, hace una cierta alusión al conocimiento y a la transformación, ya que a través del conocimiento de uno mismo se produce la transformación, que se realiza mirándose al espejo, al reflejo propio, para poder desarrollar la idea de uno mismo.

⁵¹ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit.

⁵² KING, K.L. *The Gospel of Mary of Magdala*, op. cit.

⁵³ Según Mario Satz: “[E]l lirio señala en la simbología cristiana, la pureza la nítida inocencia de María, mientras que la rosa alude a su pasión de madre ya realizada, que de sus espinas y sufrimientos ha gestado algo hermoso”. Véase: SATZ, M. *El Cantar de los Cantares...*, op. cit., p. 69.

⁵⁴ Palabra hebrea que significa “lo infinito”, lo que no es concebible por el pensamiento, es decir, el *deus absconditus*, el dios escondido.

“El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación”⁵⁵.



Figura 57. Caravaggio, *Marta y María Magdalena*, 1598. Detroit, Institute of Arts.

La transformación en la flor se produce en el centro, en el oscuro y hondo centro en el que uno se mira como en un espejo de obsidiana, donde se sumerge a través del tiempo y el espacio, transformándose en un hermoso fruto que al madurar caerá en la oscura tierra de la que renacerá, como dijo la serpiente en el jardín del Edén a Eva:

“De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal”⁵⁶.

El fruto resurge de la tierra, ya que después de su *muerte-transformación* viene su *renacer*. Se pasa del estado mas liviano de la materia al más carnal, cercano a las profundidades de la tierra, es decir, el Hades. El fruto es ahora la carne del hijo y la carne de la muerte.

⁵⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 477.

⁵⁶ Génesis, 2: 21-23, en *Biblia Sacra* (luxta Vulgatam versionem 1). Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1975.

CAPÍTULO VI

LA MUJER FRUTO

ÍNDICE

CAPÍTULO VI. LA MUJER FRUTO

VI/1. Introducción

VI/1a. *Gaia* y la función entrópica de la tierra

VI/2. La geometría de la creación en la materia: el fruto

VI/2a. Formación del fruto y la materialidad

VI/2ab. La formación de la vida-fruto desde la mística del Medioevo

VI/2b. Articulación del sistema y función corporal-vegetal como *matrix*

VI/ 2c. El corazón como fruto y la muerte

VI/3. Perséfone la diosa de la fermentación del fruto

VI/4. Eva como fruto

VI/1. Introducción

El fruto se representa como *el hijo* o el resultado de la creación; es asignado en la mitología griega a la figura de Perséfone y la granada, el fruto de la fertilidad, ya que posee muchas pepitas como símbolo de abundancia y nacimiento. No debemos olvidar que el fruto pertenece más a la zona del *sub terram*: el fruto cae al madurar corrompido en su carne, al suelo, a la Madre Tierra que lo acoge en su seno para luego hacerlo resurgir. El fruto representa al *hijo hecho carne*, es la encarnación del alma, esa alma que subió a la bóveda celeste nocturna en la flor de Dante del Paraíso, ayudada por la figura de la Virgen María, que encarna a su vez a las diosas Nut, Ishtar e Inanna, sin olvidarnos de la diosa antecesora a todas: la diosa pájaro que puso el primer huevo y a la que se denomina *la madre*. El alma sube desde la *rosa* de Dante al cielo estrellado y vuelve a bajar en forma de fruto *ya encarnado*: es el hijo, la reencarnación o renovación del alma etérea en una materia más densa que se colapsa y forma la carne del fruto.

La primera Eva es la que se relaciona con la diosa pájaro, que puso el primer huevo, el huevo cósmico del que todo nació. Eva es una representación de la primera mujer, es decir, la madre de toda la humanidad. Ella es la que ofrece el fruto, el fruto que es el hijo, el hijo hecho carne de Adán y Eva. Ese era en principio la simbología del fruto prohibido del árbol del conocimiento, es decir, que *el fruto o el hijo hecho carne* o el hecho de crearlo era lo prohibido, ya que al engendrarlo Adán y Eva descubrieron *el acto de la creación*, que en principio solo era una acción realizada por Dios. A través de *la unión o conjunctio* del *matrimonio sagrado* se creó el fruto. A partir de ese acto comienza a suceder el poder cíclico y de regeneración de la humanidad y, como casi en todas las mitologías y religiones, todo nace a los pies del árbol de la renovación, regido por una deidad femenina que acompaña el proceso de resurrección.

“A través del árbol de la vida, mantenemos una conexión objetiva que nos permite interiorizar y conocer por medio del principio del paralelismo de los universos superiores e inferiores, internos y externos. Todos somos universo, todos somos árbol”¹.

VI/1a. *Gaia* y la función entrópica de la tierra

Es a través del árbol como se representa la vida de una forma holística en la que este es el eje axial que explica el mundo y el cosmos en el imaginario del ser humano, ya sea en la cábala judía, ya en la mitología nórdica con Yggdrasil, así como con el árbol del conocimiento en la cristiandad o en la civilización hindú. El árbol es el punto de partida del nacimiento de los ríos del mundo y el punto central del paraíso terrenal que es una

¹ BEN SHIMON HALEVI, Z. *El árbol de la Vida...*, op. cit., p. 16.

representación del mundo. En la cábala judía, el árbol se representa como el cuerpo humano y como el mecanismo del funcionamiento de la Tierra. Cuerpo y Tierra funcionan igual y se representan con el árbol, que a su vez posee varios puntos, llamado Sephiroth.

“El árbol es un modelo del universo relativo. Es el crisol e todo el mundo que conlleva un sistema cíclicamente ordenado. No solo es eso, si no que cualquier suborganismo u organización es una imitación a su esquema. El hombre es el principal ejemplo de ello, ya que representa un microcosmos. Su ser es una pequeña réplica, exacta de todos sus detalles, de los cosmos que están por encima de él”².

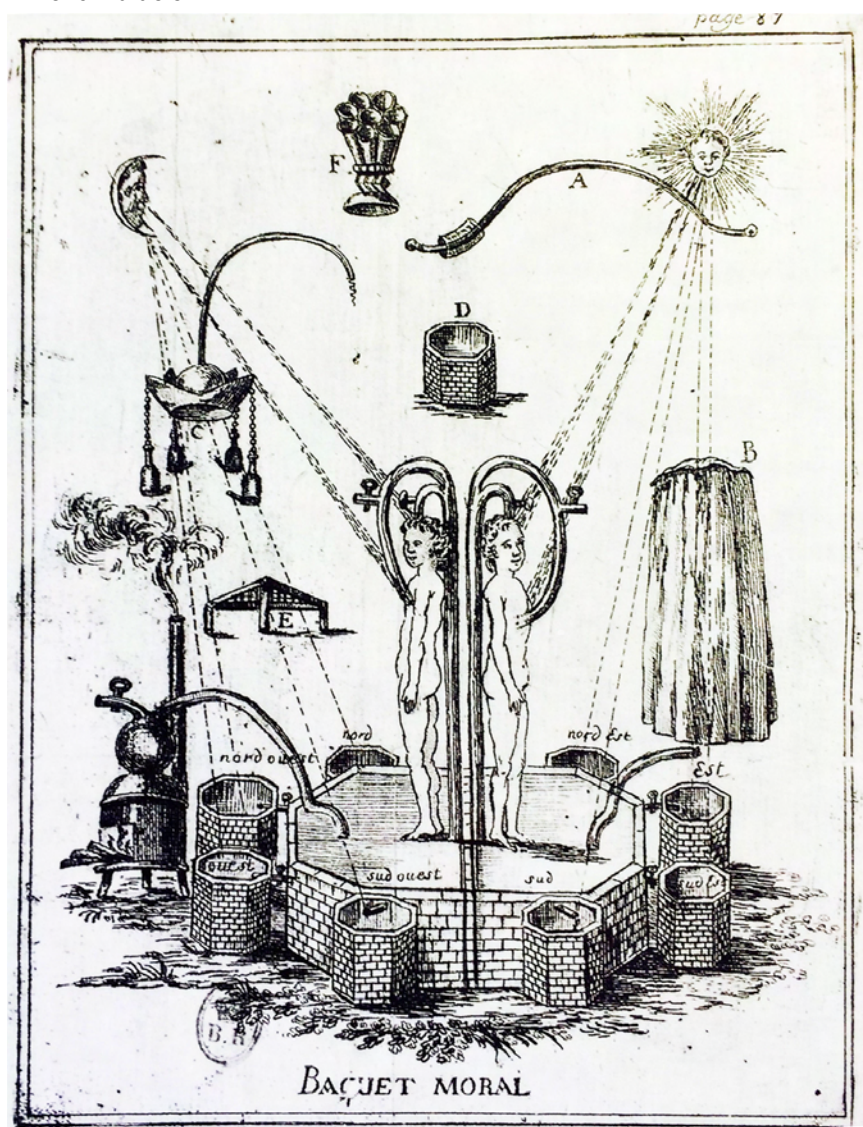


Figura 1. Franz Antón Mesmer, 1785. Correspondencia del señor Mesmer sobre los nuevos descubrimientos del recipiente octogonal, del hombre recipiente y del recipiente moral como aforismos. París, Biblioteca Nacional.

² BEN SHIMON HALEVI, Z. *El árbol de la Vida... op. cit.*, p. 16.

En la imagen de Mesmer aparece un sistema muy parecido al mecanismo arbóreo de intercambio de oxígeno y elementos exteriores e interiores unidos a las figuras del hombre y de la mujer; los dos participan en este concurso y forman parte del tronco.

Según Cashford y Baring, la figura o deidad de la diosa o poder femenino está representado por la naturaleza y su facultad autorregeneradora. Es la Madre Tierra Gea, que a su vez es la naturaleza per se, *cíclica, abundante, fértil y nutridora* que se representa a través de los tiempos asimilada en toda una serie de deidades con esas características y, que según Neumann, son características fundacionales del carácter elemental femenino.

En la mitología egipcia el árbol es una diosa, luego hay una cierta asunción de que la que maneja y acompaña al árbol cósmico es la deidad femenina que posee además las facultades del árbol, como ya hemos indicado anteriormente. Podríamos asumir, por tanto, que el árbol axial es la Diosa, es Gea, es la Madre Tierra, ya que actúa como tal y no sólo funciona así, sino que *ayuda y acompaña* mediante sus mecanismos arbóreos: *cíclico, abundante, fértil y nutriente*.

La figura del árbol cósmico e *Yggdrasil*, así como los demás árboles míticos de la diferentes civilizaciones, poseen esa deidad femenina que es una *mujer árbol* o la deidad femenina que rige todo el sistema vegetal y terrenal de la tierra, que es *la madre*, la Madre Tierra. Fue en 1969 cuando James Lovelock escribió un tratado sobre la función autorreguladora de la Tierra a la que llamó *Gaia*, la diosa de la Tierra. A esta hipótesis se une una bióloga llamada Lynn Margulis, que afirma esta posibilidad de que la Tierra se autorregule. A través de su atmósfera protectora, crea un sistema que tiende al equilibrio de la Tierra, no sin una función entrópica que provoca una transformación constante de los elementos de la Tierra, creando un ecosistema donde la energía del universo tiende a distribuirse de manera uniforme, para compensar los posibles desajustes o desórdenes.

“Canto a Gaia, madre de todas las cosas, la antigua, firmemente asentada en sus fundamentos, que nutre todo cuanto hay de vivo en la tierra; lo que camina sobre el suelo y lo que avanza por el mar o vuela por el aire. Todo vive, oh Gaia, por ti; de ti reciben los hombres sus hijos y los frutos tan hermosos; en ti está el dar la vida y tomarla a los hombres mortales”³.

El de Gaia fue un concepto muy expandido durante los años setenta, como mecanismo de comprensión de la Tierra de una manera holística, como un organismo vivo, es decir, como un todo donde la tierra y el cielo son uno y funcionan con un proceso de intercambio y autorregulador. Lovelock determina:

“Cuando nos dirigimos hacia la Tierra desde el espacio, lo primero que apreciamos es el límite atmosférico que engloba Gaia, luego los límites de un

³ Himno homérico XXX.

ecosistema, como por ejemplo los bosques, después la piel o la corteza de los animales vivos y plantas, mas allá están las membranas celulares y finalmente, los núcleos de las células y su ADN. Si se define la vida como un sistema auto organizado que mantiene activamente una entropía⁴ baja, entonces, visto desde el exterior de cada uno de los límites, lo que hay dentro está vivo”⁵

Este concepto de Gaia presentó un cierto rechazo, ya que se describía la Tierra a través de la teoría mecanicista en la que había unas respuestas automáticas, previsibles y completamente explicables científicamente; por ello, se valoraba todo lo explicable, por tanto la teoría creacionista de la creación se convertía en irrelevante.

Anteriormente, en los años veinte, apareció una corriente ideológica y filosófica que incluía estos conceptos de la Tierra como ente vivo, intercambiante y abundante, todos muy ligados al carácter femenino.

La Escuela Teosófica se basó en —bajo la influencia de las teorías de Goethe sobre el color y la metamorfosis de las plantas— las ideas del filósofo austriaco Rudolf Steiner. Más tarde, Steiner fundó la Escuela Antroposófica, que intentaba unir el pensamiento y la percepción como un todo, así como aunar y ser consecuente con ello de una manera holística en todo lo que se hacía, desde la filosofía, educación, arte, así como la forma de alimentarse. En la medicina sería el precursor de la homeopatía, en las artes con su teoría de los colores y la expresión plástica como búsqueda de la espiritualidad y la transcendencia, en la ciencia, la agricultura biodinámica que aún hoy se utiliza, y en la enseñanza creó el método Waldorf. En la visión espiritual, se consideraba que el ser humano es parte del universo y no una parte separada de ella, incluyendo el elemento Gnóstico, en la que se afirma, que Dios está dentro del ser humano y no fuera de él. Terminando con la escuela esotérica, en el que utilizaban técnicas de distinta índole, como radiestesia, clarividencia, espiritismo, escritura y dibujo automático este último muy utilizado por los surrealistas más tarde, para aproximarse al mundo invisible e intangible para su posible interpretación. Como lo harían las artistas Hilma af Klint, Emma Kunz y Agnes Martin, para realizar su obra artística. Klint, por ejemplo, estuvo en contacto con Steiner aprendiendo sobre sus teorías de color y sus sesiones de espiritismo con Madame Blavatsky.

Gaia funcionaría de un manera holística: se recicla sobre sí misma, se reproduce sobre sí misma, posee una dinámica cíclica y genera frutos; por eso es de carácter femenino, y por eso está también relacionada con lo vegetal. De ahí que la representación del árbol se corporeizara en un cuerpo femenino en la mitología y en las representaciones religiosas.

⁴ “Entropía” puede ser también un concepto ligado al desorden y al orden.

⁵ LOVELOCK, J.E. *Las edades de Gaia...*, op. cit., p. 41.



Figura 1. Nancy Spero, *Crematorium*, 1962. Lámina de Spero, *Dissidances*.

Nancy Spero realiza una serie de obras sobre la guerra de Vietnam, y para representar el horror de la guerra realiza unos dibujos en *gouache* sobre papel de un árbol mujer que posee, en lugar de ramas, unas serpientes que echan sangre por la boca con sus lenguas viperinas, similares al aspecto elemental femenino de las deidades Ishtar o las gorgonas. Hay en ellas un elemento de terribilidad, de muerte y desolación que se cataliza en un *árbol mujer gorgona*, que parece una chimenea de muertos; es un lugar de muerte y desolación, con una dinámica interminable de acción cíclica, que se regenera en sí misma, y que describe el arquetipo de la madre terrible que engulle a sus hijos.

Esta forma de regeneración cíclica del árbol mujer es la que nos interesa para vislumbrar el recorrido del fruto. Este va desde la semilla naciente de la tierra raíz hasta el crecimiento sobre la superficie de la tierra hacia la luz del sol y la sublimación en forma de flor por la que se convierte en un fruto, que después, al corromperse, cae a la tierra otra vez, comenzando así su ciclo. El modelo de crecimiento vegetal comporta un movimiento toroidal mediante el cual, al crecer y sublimarse, el árbol recoge todos los

estados de la materia en sí, como una transformación corporal que ocurre en sí mismo y por sí mismo.

Es un movimiento que recoge, engulle y expulsa para volver a recoger, igual que lo que describe Neumann como el carácter elemental negativo y positivo del carácter elemental femenino. Pensemos que es en el estadio del fruto en toda la cadena cíclica del árbol mujer —en lo vegetal y en el cuerpo de la mujer—, donde se produce el mayor movimiento transformador, es decir, que va del nacimiento en la flor hasta la plenitud de la abundancia frutal en la copa del árbol pasando por la caída y la corrupción de su propia muerte en la acogida de la tierra, donde nació para volverse a renovar en la semilla e iniciar otra vez el ciclo.

VI/2. La geometría de la creación en la materia: el fruto

Los visionarios del siglo XII plasmaron de una manera plástica y visual en láminas de libros y biblias la explicación del génesis y el origen *matérico* del mundo. El maestro de Liébana a través del Génesis, las visiones de Juan sobre el Apocalipsis o de Hildegarda von Bingen lo hacían con dibujos sencillos y geométricos que emanaban un cierto movimiento creador con el que describían las diferentes fases de la materia en completa transformación. Esa explicación, aunque en este caso, tridimensional, se puede ver a través de la forma de unas piedras del 5250 a. C. encontradas en el campo escocés. Estas piedras del Neolítico muestran los diferentes pasos de una evolución, pero de una manera más escultórica —a través del tallado de la piedra, diorita, serpentina y basalto— en la que aparece la multiplicación en una sucesión de movimientos de algo que podrían ser células o átomos multiplicándose o en mitosis.

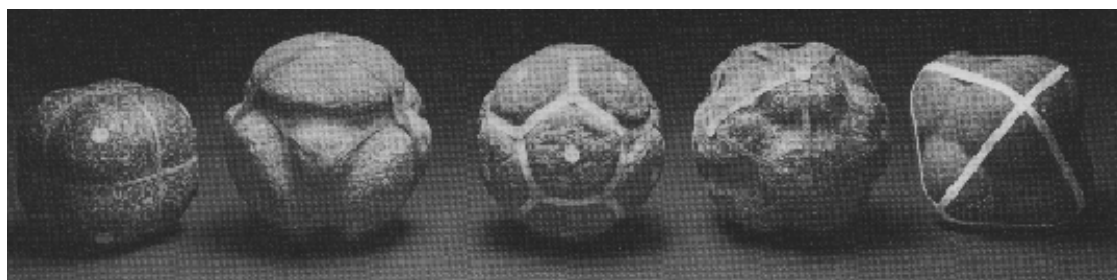


Figura 3. 425 piedras encontradas a través de actividad agricultora, en Glasgow y, la mayoría, en Aberdeenshire. Algunas son parecidas a las encontradas en Dinamarca, Inglaterra e Irlanda. Datan del 5250 a. C. Tamaño: 7 cm aproximadamente.

Según Nancy Lippard, muchos académicos se sorprendieron de que los “primitivos” pudieran desarrollar algún grado de sofisticación matemática, y que la matemática simbólica se empezase a desarrollar hace 17000 años gracias a la observación astronómica⁶. Keith Critchlow encontró paralelismos simétricos y matemáticos de estas

⁶ LIPPARD, L.R. *Overlay...*, p. 82.

figuras con los sólidos platónicos, en los que hay una progresión geométrica relacionada con el sistema de Fibonacci descubierto en la Edad Media. Según este sistema los

procesos evolutivos matemáticos y geométricos de la naturaleza se podían medir y estaban directamente comprendidos en una espiral llamada “de Fibonacci”, cuya proporción se hallaba en todos los elementos de la naturaleza, tanto en plantas como en animales, en el hombre y en las formaciones naturales, minerales y de corrientes de agua, a gran escala y a escala microscópica.

No ahondaremos sus usos, pues no es el propósito de este trabajo, pero debemos señalar que esta es la forma exacta y el movimiento exacto de la creación celular o mitosis, ya sea vegetal o animal. Sorprende que se pudiera entrever pues esta formación celular mide la millonésima parte de un centímetro y se encuentra en la parte invisible que el ojo del ser humano no puede ver.

Si trasladamos esta posibilidad de poder ver algo que es invisible para el ojo humano, hoy en día se presentaría desde el punto de vista artístico en la Bienal de Venecia del 2013, donde —“desde una perspectiva histórica, y convocando para la ocasión a filósofos, visionarios, artistas espiritistas, escritores y chamanes, junto a grandes artistas profesionales del arte contemporáneo”⁷— por primera vez se presentan los dibujos del *libro rojo* de las visiones simbólicas sacadas de los sueños del propio Jung, así como la obra corporal y cósmica hecha con radiestesia de Emma Kunz, los diagramas de Rudolf Steiner, las cartografías del pensamiento en tela de Bratêsku, la colección de piedras de Roger Callois —en las que intenta buscar la relación entre lo mineral y los patrones de pensamiento humano—, la filmografía de Harry Smith, como la de *Early Abstractions* de carácter espacial-orgánico; todo ello con una intención introductoria de abrir los límites del arte contemporáneo y cuestionarse la pertenencia de estas formas a las esferas del arte contemporáneo.

En el mismo año en la Fundación la Caixa de Madrid se inaugura la exposición *Cartografías Contemporánea. Dibujando el pensamiento*, en la que aparece la obra de artistas que trabajan con mapas y cartografías de espacios físicos y mentales de sus diferentes experiencias, sensitivas, de pensamiento o a través de la clarividencia, el sueño o la radiestesia, que explicaban siguiente manera:

“En el siglo xx, el psicoanálisis abrió la primera grieta en la concepción del ser humano como sujeto racional al otorgar protagonismo a los sueños y al inconsciente. Paralelamente, la teoría de la relatividad formulaba que el tiempo y el espacio dependen de la velocidad y de la masa y la cuántica, la imposibilidad de medir con precisión absoluta. En la actualidad, médicos y neurólogos investigan la influencia de los estados mentales y emocionales sobre el cuerpo. Y la física propone modelos de difícil ratificación experimental, como la teoría de cuerdas, que con 10 y hasta 26 dimensiones

⁷ CORNEJO BRUGUES, L. “El logro del fracaso: la bienal de Venecia y su palacio enciclopédico”, *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 2013 [en línea]. Disponible en <www.artishock.cl/2013/07/01/el-logro-del-fracaso-la-bienal-de-venecia-y-su-palacio-enciclopédico>.

rompen con nuestra percepción tridimensional del espacio. Este apartado ofrece cartografías que hacen visibles aspectos intangibles. Muestran

estructuras de dimensiones no siempre indagadas mapeando lo vibracional lo suprasensible, lo multidimensional, el inconsciente y los sueños”⁸.

La exposición reaviva ciertas cuestiones artísticas sobre la obra de personas de otras profesiones, como la del psicoanalista Jung, que dibuja sus sueños en su libro rojo o la artista-sanadora Emma Kunz, así como los mapas imaginarios de Lewis Carroll, los corporales de Ana Mendieta o el mapa del mundo de los surrealistas. Incide en cómo los límites no existen a la hora de cartografiar o crear un mapa racional de un mundo irracional, cómo los mundos inventados o los mundos invisibles son perfectamente *mapeables* y dibujables.

El mismo año en el Moderna Museet de Estocolmo y un año después en el Museo de Málaga llegó una artista para todos desconocida llamada Hilma af Klint, de los años veinte, que había estado oculta y salió a la luz como la pionera de la abstracción, aunque con una pequeña peculiaridad que la hacía muy diferente al resto: muestra a través de sus obras una “dimensión espiritual de la consciencia, un aspecto que ha sido marginalizado en un creciente mundo materialista”⁹.

A través de su capacidad de médium junto con otro grupo de mujeres a las que llamaban *Las Cinco*, estuvo en contacto con las visiones del mundo intangible, el mundo que el ojo no puede ver, y produjo con ello una intensa obra, con dibujos automáticos de las sesiones de carácter abstracto —mucho antes que Kandinsky, Malévich o Mondrian. Descubierta hace relativamente poco, fue catapultada como la artista originaria de la abstracción y se le dedicó una exposición titulada *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* en Los Ángeles. Las técnicas de clarividencia, automatismos y la utilización de las prácticas de médium para realizar sus obras las recogieron y reutilizaron veinte años después los surrealistas como Breton y los dadaístas.

En el Nueva York del año 2005, ya se hizo una interesante exposición llamada *3 x An Abstraction: New Methods of Drawing by Emma Kunz, Hilma af Klint and Agnes Martin*, en la que la comisaria Catherine de Zegher plantea desde el principio la idea de la abstracción y su significado:

“‘[Abstracto]’ significa *abstrahere* que significa dibujar desde o remover o separar, abstracción significa el proceso del ‘abstraer’ [...] ‘el arte abstracto puede ser en visionado como una oscilación entre lo imaginado y lo concreto’”¹⁰.

⁸ Panel explicativo de la exposición celebrada en CaixaForum *Cartografías Contemporánea. Dibujando el pensamiento*, 20 de noviembre de 2013. Madrid.

⁹ Puede consultarse más información sobre esta artista y su exposición en <www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2013/Hilma-af-Klint>.

¹⁰ DE ZEGHER, C. y TEICHER, H. (eds.). *3 x An Abstraction...*, *op. cit.*, p. 12.



Figura 4. Embrión humano en su segundo día. Foto recuperada de: <<http://eqconline.org/morphological-evaluations/embryos>>.

Lo que nos lleva a la idea de la creación y de cómo de la unidad *matérica* “se separa”, creándose el cielo de la tierra: se empieza así a crear el mundo, los ríos, las montañas, los vegetales y los animales; una muestra de la mitosis de un ser humano (figura 3), vista en microscopio nos lleva directamente a la idea de la creación a través de la abstracción de la materia.

La imagen de la separación celular es fascinante, ya que se presencia algo que el ojo humano no es supuestamente capaz de ver a no ser que se ayude a través de algún otro mecanismo, y aquí es cuando nos preguntamos cómo fue posible y bajo qué mecanismo que el ser humano de hace 5.600 años pudiera visionar este momento o que quizás fuese solo parte de su imaginación o de su intuición sobre la materia. Fue una abstracción y parece difícil, aunque fascinante, que sepamos exactamente qué pudo pasar. En lo que nos concierne, es más bien el poder de ver lo invisible y lo intangible, y cómo se crea esa materia o fruto, mediante qué mecanismos y, sobre todo, cómo se simboliza a través del arte. Catherine de Zegher continúa en su ensayo:

“Tratando el acto de la abstracción o *la separación* de la *no forma en forma* — diferencia de lo que se concibe y lo que se siente, entre lo que es una consciencia transparente y lo que es una consciencia externa— lo que concierne al arte abstracto ha coincidido en el siglo xx con las preocupaciones

de las ciencias de la lengua en su intento mutuo de explicar esta espiral arremolinada [...]”¹¹.

Es decir, que en el momento de la abstracción intervienen unos factores decisivos entre lo que se ve y lo que no se ve; en el *momento de separar*, separamos el entramado en red de lo infinito, para llegar a algo en concreto, colapsamos la materia separándola y creando la forma. Esto resulta extremadamente difícil de explicar a través de la lengua y es más accesible a través del lenguaje plástico, que en realidad forma parte o está unido más a lo inefable y a lo inconsciente en un juego constante entre la razón y lo intangible. La materia se explica con la materia en sí; hay un proceso de intelectualización que ocurre gracias al acto de visualizar y tocar la materia.

Bachelard lo explica en uno de sus escritos sobre la imaginación y la materia:

“Una imaginación que alimente la causa formal y una imaginación que alimente la causa material [...]. Es necesario que la causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen, imágenes directas de la materia. La vista las nombra, pero la mano las conoce”¹².

Aunque Bachelard hable de la imaginación como causa material y formal, es la causa sentimental intuitiva invisible, la que empuja al alumbramiento de la obra. Ese momento en el que la creación va a tener lugar es un momento de alumbramiento de la materia desde el *imaginario inconsciente* que guía la mano, mientras la mente guía la consciencia, la idea. Este juego de opuestos en ciertos artistas es más evidentes; Catherine Zegher prepara espacio para exponer obras de artistas que trabajan con el lado del imaginario inconsciente, utilizando diferentes metodologías para llegar a vislumbrar el lado intangible e invisible de la consciencia y así poder aplicarlo a las obras.

Las tres artistas que Catherine de Zegher elige para tratar estos temas son Emma Kunz, Hilma af Klint y Agnes Martin, ya que, según De Zegher, las tres artistas se aproximan de una manera no objetiva y con la abstracción geométrica, no como un formalismo, sino con una intención de estructurar filosóficamente, lingüísticamente y científicamente las ideas trascendentales. Elige a Hilma af Klint porque usó la abstracción en un intento de visualizar lo inefable y lo supersensible en una cosmología metafísica que trata el universo como un sistema ordenado con una relación espaciotemporal enraizada en la ciencia y la teosofía. También elige a Emma Kunz, que pertenece a una generación posterior porque a través de su obra conecta la cosmología de las fuerzas invisibles, pero ya adopta las matemáticas y el lenguaje como modos explicativos del mundo. Agnes Martin realiza el entramado infinito de la unidad cosmológica que se formula en forma de red, utilizando los sueños como mecanismos de previsualización de sus obras.

¹¹ DE ZEGHER, C. y TEICHER, H. (eds.). *3 x An Abstraction...*, op. cit., p. 12.

¹² BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños...*, op. cit., p. 7.

“Soy un átomo en el universo que tiene acceso a infinitas posibilidades de desarrollo. Estas posibilidades las revelaré gradualmente”¹³.

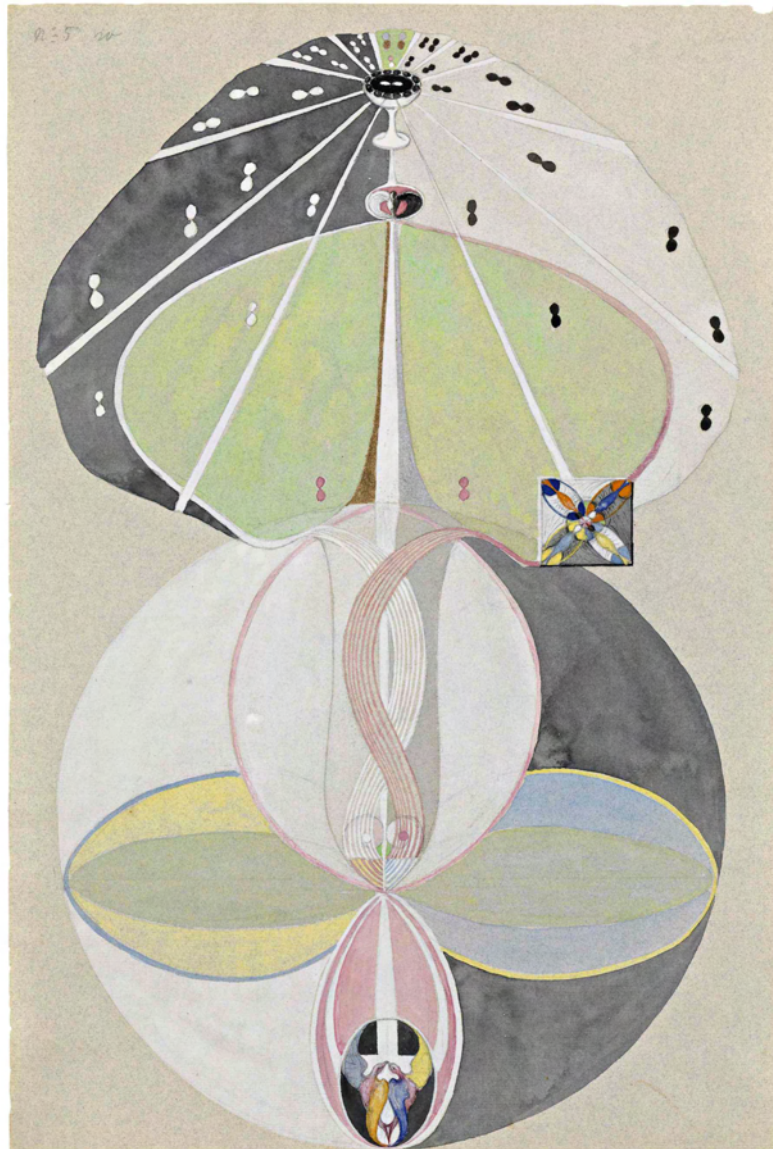


Figura 5. Hilma af Klint, *Kunskebens 5. El árbol del conocimiento*, 1913. Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet, Estocolmo.

Hilma af Klint, en su obra *El árbol del conocimiento*, refleja la manera holística del árbol, un árbol de carácter femenino, ya que nace de una vésica o vulva. De la vulva sale la dinámica de movimiento de creación, que emana en dos direcciones, hacia la copa entrelazándose y subiendo hasta llegar al punto más elevado casi estelar de la imagen

¹³ DE ZEGHER, C. y TEICHER, H. (eds.). *3 x An Abstraction... op. cit.*, p. 55.

para volver a bajar a la parte de la submundo en el que se encuentra lo invisible al ojo, lo que Klint parece interesada en mostrar como lo intangible.

El movimiento energético creador sube entrelazándose en el mundo visible y vuelve a bajar al invisible, buscándose el uno al otro como el modelo de movimiento de la respiración y la espiración, lo material y lo etéreo, la circulación *sanguínea o savia*. Hay un encuentro de opuestos en los puntos de creación y culminación en la copa —posee una forma de copa contenedora o grial—. *La geometría de la creación* forma parte del grueso de la obra de Klint, ya que la geometría es la parte esencial de la materia, y de ahí que la materia fuera descrita de varias formas geométricas, como hizo Empédocles, que asoció las formas geométricas o sólidos platónicos con los elementos de la tierra. Estas teorías se asociaban a lo invisible al ojo, lo que estaba detrás de lo visible.

Giorgio de Santillana y Hertha von Dechend, a través de su investigación *Hamlet's Mill*, desarrollaron una compleja hipótesis mezclando astronomía con mitología, y con el código internacional de lenguaje de números, mociones, medidas, esquemas que estructuran la geometría. Descubren un código que se demostraba a través de colores, plantas, formas, música, verso y estructuras visuales, así como estrellas y números. Santillana y Dechend ven el imaginario arcaico estrictamente oral, ya que el mito está relacionado con el tiempo y no es espacio. Solamente las estructuras de números son imágenes palabras que hablan de la materia en espacio y tiempo, son visuales y no se pueden expresar oralmente, luego las imágenes y el arte vienen antes que el análisis, porque “la expresión ordenada viene antes que el pensamiento organizado”¹⁴.

Lo que podemos deducir es que las imágenes, los signos y los símbolos configuraron el lenguaje que se utilizaba como imaginario arcaico y que, a través de una estructura visual simbólica, accedían a una información distinta a la que podemos recibir hoy, leyendo palabras, pues dentro del símbolo se comprenden otras capas de información que vienen más ligadas al mundo no visual, al mundo inconsciente por descubrir mientras que las palabras y el intelecto pertenecen a la parte más clara e iluminada de las capas de comprensión, están más vinculados a la razón.

Klint pertenece al mundo simbólico, en el que se busca a través de la geometría una comprensión donde el proceso intelectual no tienen tanta cabida como el *matérico*, y se priman los sentidos que van más allá de los sentidos normales, los más sutiles y sensibles, los que no se ven ni se notan y que solo unos cuantos poseen: es la suprasensibilidad, que Klint sacaba a través de su capacidad de médium y de las conexiones paranormales. Klint deliberadamente busca a través de sus obras llegar a esos lados sensibles en los que se ahonda en el inconsciente como mecanismo de transformación. La abstracción que se presenta en el trabajo de Klint no es solamente un acto formal de trabajo, sino que sus fuentes son de otro lugar, un lugar que no está a la vista ni es palpable ni atiende a la razón. Lo expresaba a través de sus dibujos automáticos, que le venían a través de su conexión con el más allá —proceso que en lenguaje esotérico se llama *canalización*—, es decir, a través de la *mediumnidad*:

¹⁴ DE SANTILLANA, G. y VON DECHEND, H. *Hamlet's mill: An essay on myth and the frame of time*. Boston: Gambit, 1969, p. 29.

“Canalización para mi es entrar en un estado vibratorio determinado *tetha* para así acceder a campos de información existentes en otras dimensiones, pertenezcan o no a lo que se llama entidades, ángeles o seres que murieron. El

campo energético de todo ser humano es inter dimensional y puede también canalizar información de dimensiones más sutiles propias o de otros seres vivos también que pertenecen a otro tiempo-espacio, es decir, el pasado, otras encarnaciones o la memoria genética, y el futuro”¹⁵.

Klint se conectaba a unos planos superiores de conciencia a través de su *medumidad*, percibía a través de estas entidades en cuestión: Gregor, Amanuel, Clemens y Amanda, con los que se comunicaba a través dibujos automáticos de figuras y colores con mensajes determinados, que ella dibujaba y luego pintaba en unas series de cuadros en las que aparecían estas formas abstractas.



Figura 6. Hilma Klint, Work n.º 107, Serie de los 10 grandes.



Figura 7. The Large Figure Paintings, n.º 5, Group III. The Key to All Works to Date-The WU Rose Series.

Los cuadros de gran formato que realizó hacia el final de su vida, parece que ya no los ejecutaba canalizando a través de una guías ni de los dibujos automáticos en los que su mano es guiada, sino que empieza a tener sus propias visiones en imágenes, creando una apreciación más directa y personal a la hora de pintar. Según Adam Fuss:

¹⁵ VALDOSERA, E. *Entrevista a la artista-médium*. Inédita, material realizado para esta tesis, 28 de julio 2015.

“Realiza su obra entre formas vegetales estructuras de conchas en las hay una unión entre el grueso de la materia y la energía, de la que juntos forman vida, y la geometría es inherente dentro de su misterio”¹⁶.

Las formas flotan en el espacio cósmico y denotan una cierta unión espacial con el todo; lo importante es la transmisión de una cierta espiritualidad y emoción *mediúmnica*, intentando recoger un mensaje sutil y subyacente que emana en nuestras mentes a través de formas; son una muestra de un estado y no se busca tanto un juego de abstracción formal como una transmisión cósmica y *vibracional* simbólicogeométrica.

“Hay que verlos siempre en relación con la totalidad, los símbolos son como puertas que dan a otras dimensiones”¹⁷.

Los motivos florales abstractos alternan con formas geométricas, y ya aquí la espiral aparece como motivo recurrente... Para Klint el azul representa el principio femenino y el amarillo el masculino.



Figura 8. Hilma af Klint, Las Cinco, 1908. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

¹⁶ AF KLINT, H. y O'REILLY, S. *Hilma af Klint*. Londres: Camden Arts Center, 2006, p. 24.

¹⁷ MÜLLER-WESTERMANN, I.; WIDOFF, J. y HILLSTRÖM, Y. (curadores). *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*. Otsfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013, p. 50.

En la época de Klint se sucedieron avances científicos como los rayos X y las ondas electromagnéticas, lo que supuso un cuestionamiento de lo intangible y de la posibilidad de descubrir lo que estaba detrás de lo visible por parte de la sociedad de la época, pero las prácticas de las visiones y de las guías espirituales de las visionarias ya se venían haciendo desde mucho antes. Los visionarios en el siglo XII estaban socialmente aceptados, pero protegidos por la religión, como sería el caso de Hildegarda Von Bingen, que plasmó unas obras plásticas, dibujos, música y pinturas de sus visiones sobre la creación en términos religiosos, aunque aludían a cuestiones universales como el origen de la materia, la ascensión del alma, el conocimiento, las plantas y su curación, así como la cosmología aplicada a la agricultura. Los dibujos que Klint realizó en su *mediumnidad* con el grupo de Las Cinco durante diez años —quienes se conectaban con una entidad que guiaba su mano— tienen mucho que ver con las formaciones de vida expresadas en formas vegetales y frutales, así como con el movimiento de la espiral.



Figura 9. Hilma af Klint, 1919. Flores de violetas con guías. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Lo interesante es que estos dibujos salieran de otros estados de conciencia, y que formaran parte de un proceso de abstracción de la realidad. También que hubiera una relación formal con la realidad, tanto *en la forma como en la formación* de un fruto o una flor, y que se plasmara de una manera directa desde *otro mundo* o realidad paralela visionada para este mundo en forma de mensaje o explicación de las entidades para con este mundo.

“Primero, intentaré comprender las flores de la tierra, haré de las flores del mundo mi partida”¹⁸.

En su cuadro *The outline of violets*, Klint pintó una serie de ilustraciones botánicas de cinco tipos de violetas y al lado puso unos cuadrados en los que se ve unas forma geométricas que parecen casi celulares. Lo que ella ve *canalizando* esas flores, parece que sea como si viera la estructura espiritual de la planta, que en realidad es esencialmente abstracta; esa abstracción es espiritual en esencia, es decir, que es canalizada y vista por ella. En cambio, Mondrian, que también en sus comienzos pintaba árboles y que acababa abstrayéndolos en figuras geométricas, no lo hace desde su visión canalizada, sino más bien como el estudio formal de la geometría del árbol y el paisaje vegetal, llegando a la esencia a través de la geometría.

Aunque según Sally O'Reilly¹⁹, Piet Mondrian estuvo relacionado con la escuela teosófica, en concreto, participó con Madame Blavatsky, y creó obras como *Evolution* en las que se ve la influencia teosófica y espiritual, en las que sale una mujer en tres estados de conciencia espiritual elevándose a través de la luz.

Hay una clara espiritualización con carácter transcendente de la que, a través de los ojos extáticos, vemos una transformación la espiritual en la mujer de un estado a otro, con ciertas formaciones lumínicas en la cabeza y los laterales, que nos recordarán más tarde al trabajo realizado por Kunz con la luz y la formación de la materia. Uno de los dibujos a lápiz de Klint muestra el *ojo que ve* como el que visiona de la esencia de las formaciones de la vida a través de los vegetales desde el mundo inmaterial y sutil.

¹⁸ MÜLLER-WESTERMANN, I.; WIDOFF, J. y HILLSTRÖM, Y. (curadores). *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*. *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ O'Reilly, S. “Hilma af Klint”, *Frieze*, n.º 90, abril 2005. [en línea]. Disponible en: <www.frieze.com/issue/review/hilma_af_klint>.

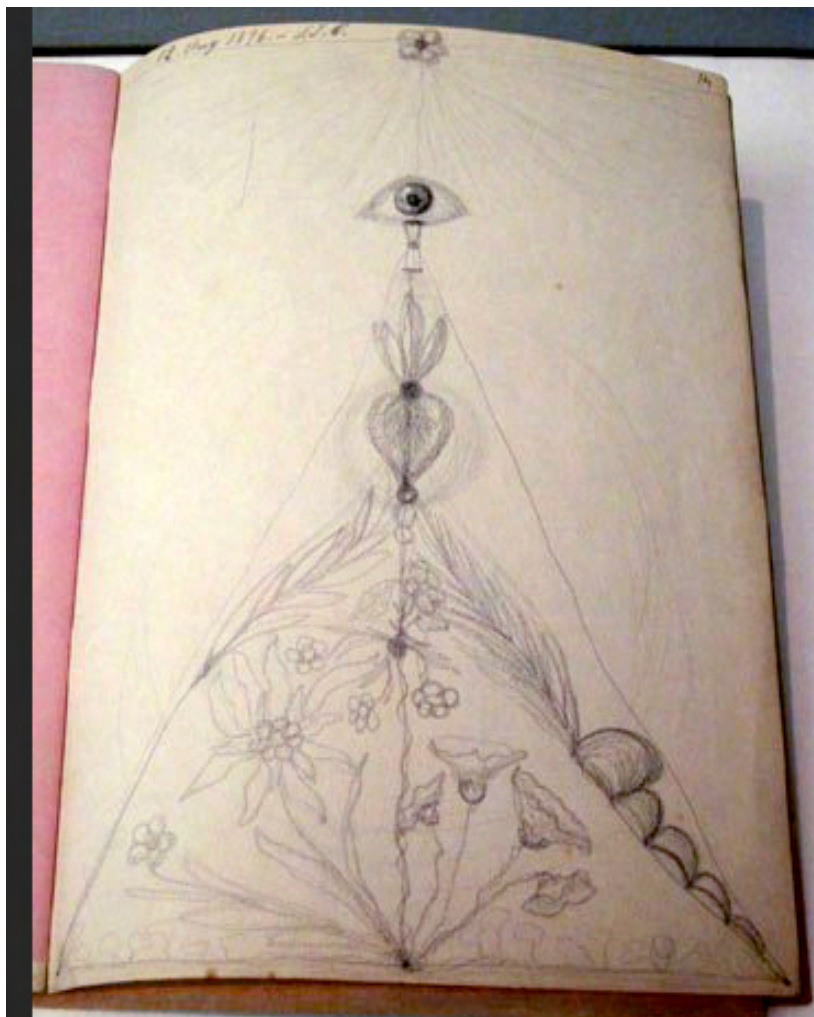


Figura 10. Hilma af Klint, Las Cinco. Dibujos.

En realidad, es la visión lo que prima en su obra, la visión del lugar que no vemos; en este caso, es la visión del ojo que, a través del mundo vegetal enraizado en la tierra, crece hasta elevarse, sublimándose en una flor que se convierte en una especie de corazón o fruto en la punta de la pirámide vegetal, para terminar con el ojo o la iluminación, es decir, que Klint muestra un proceso de concatenación *matérica* a través de su visión y el mundo vegetal, floral y frutal. André Bretón, que utilizaba el dibujo automático, pero sin creer en los espiritismos, describe el trabajo de las médiums como una repetición de dibujos de temas vegetales floreales y frutales: “un préstamo incesante —hasta la saciedad— de temas, fortuitos o no, procedentes del mundo vegetal”²⁰. Es importante recalcar que, según Lomas, la mayor parte de los dibujos realizados por las invidentes de Las Cinco durante los diez años de trabajo *mediúmnico* fueron de motivos vegetales, florales y frutales.

²⁰ BRETÓN, A. “Le message automatique”, *Minotaure*, n.º 3-4, 1933, p. 60.

VI/2a. Formación del fruto y la materialidad

La creación de la materia posee un formato en el que las células se empiezan a dividir; esta sucesión posee un momento en el que pasa de ser una unidad a ser dos y subdividirse así en tres, cuatro y cinco veces hasta llegar a su forma esencial que posee en la memoria o ADN. Es un proceso geométrico que evoluciona y que, como tal, forma parte del fruto o resultado de una evolución *matérica*. Muchos de los dibujos realizados por la artista Hilma af Klint fueron canalizados en las sesiones espiritistas de Las Cinco, en las que veía imágenes que luego plasmaba en sus cuadernos y que luego utilizaba para realizar su obra. Uno de ellos es un esquema o una idea de un formato en el que Klint trabaja en su totalidad: la vertebración de lo dual. A través de los opuestos y de la dualidad crea unas tensiones que aluden al movimiento creacional de la vida, en forma de espirales, en concreto, en la espiral logarítmica de la que Theodore Cook opinaba que:

“Con muy pocas excepciones, la forma espiral se encuentra íntimamente vinculada a los fenómenos de la vida y el crecimiento”²¹.

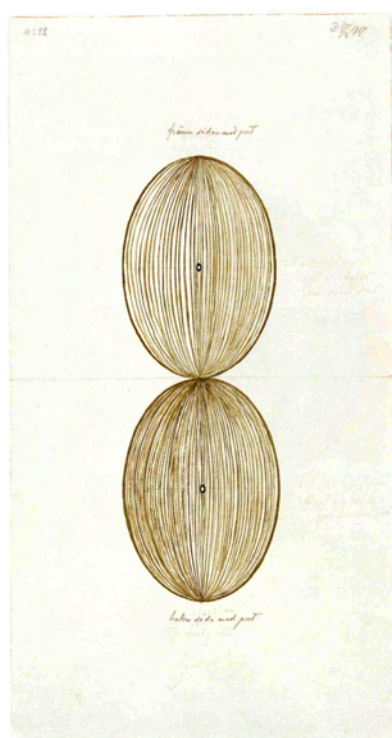


Figura 11. Hilma af Klint, *Sin título*, 1917.

Las formas geométricas son una abstracción esencial de la vida, una estructura subyacente en toda manifestación formal y que representa un paso previo a la manifestación *matérica*. Klint lo materializa de una manera muy sencilla en la que se observan dos masas separándose entre ellas y creando una dualidad.

²¹ COOK, T.A. *The curves of life: being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science, and to art: with special reference to the manuscripts of Leonardo da Vinci*. Nueva York: Dover Publications, 1979.

Klint, a través de la forma, relaciona la manifestación dual entre lo vegetal y la creación de la vida, una forma seminal que se empieza a multiplicar creando una representación de lo que podría realizar una célula al comenzar a crecer.



Figura 12. Louise Bourgeois, *Sublimation*. 2002. Dibujo.

En este pequeño dibujo de Louise Bourgeois vemos la formación de una mitosis arbórea-humana. Se forma en el *cuerpo femenino del árbol* y es la formación del doble, que crea el juego de disociación de los opuestos necesario para la vida en la Tierra. En un momento vital de la evolución que refleja el mecanismo de construcción cósmico y llevado a la creación de la materia como fruto. El fruto es la encarnación del hijo, que nace en el árbol femenino, como lo hizo Adonis, que nació del vientre de su madre convertida en árbol. Bourgeois habla de la materia en su obra no solo desde el punto de vista inconsciente —la materia se aparece en sus manos y se comporta de la manera que su obra muestra— sino que también le da vida al comportamiento material en la concepción de la idea desde el imaginario táctil del inconsciente; no olvidemos que trabaja con sus sueños y no sueños, ligando en el duermevela los dos mundos: el onírico e inconsciente y el consciente despierto.

“El flujo y el reflujo de mi obra reside en el acto de verter, y después en el acto de cortar”²².

²² BOURGEOIS, L.; JACKSON, R. y NAVARRO, P. *Destrucción del padre, Reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002, p. 17.

Bourgeois dota de fisicidad las ideas a través de los materiales que sugieren y apoyan la obra como un elemento que habla de ella y de la forma:

“Sólido-líquido que solidifica,
como el agua que entra en el árbol
y se solidifica en la forma de mujer”²³.

Cuando Bourgeois habla de la espiral como forma de crecimiento, comenta la transformación del material *sólido-líquido de solidifica*. El árbol crece haciendo espirales y utiliza el agua líquida que convierte en sólida —es decir, el tronco—. En el material se produce una metamorfosis que realiza el árbol para crecer, del mismo modo que en la formación de la vida humana, en la que el cuerpo primero es líquido, después poco a poco se va haciendo más denso hasta convertirse en un cuerpo que a su vez ha de metamorfosearse espiritualmente en una materia más elevada y así ascender hasta lo más alto, hacia la luz, para volver transformarse en cuerpo-fruto y caer al seno de la Tierra Madre. Se produce entonces la evolución cíclica de la vida que, en realidad, Bourgeois plasma muy bien en su obra infinita, en la que la espiral se torna doble y se separa, pero sigue unida.

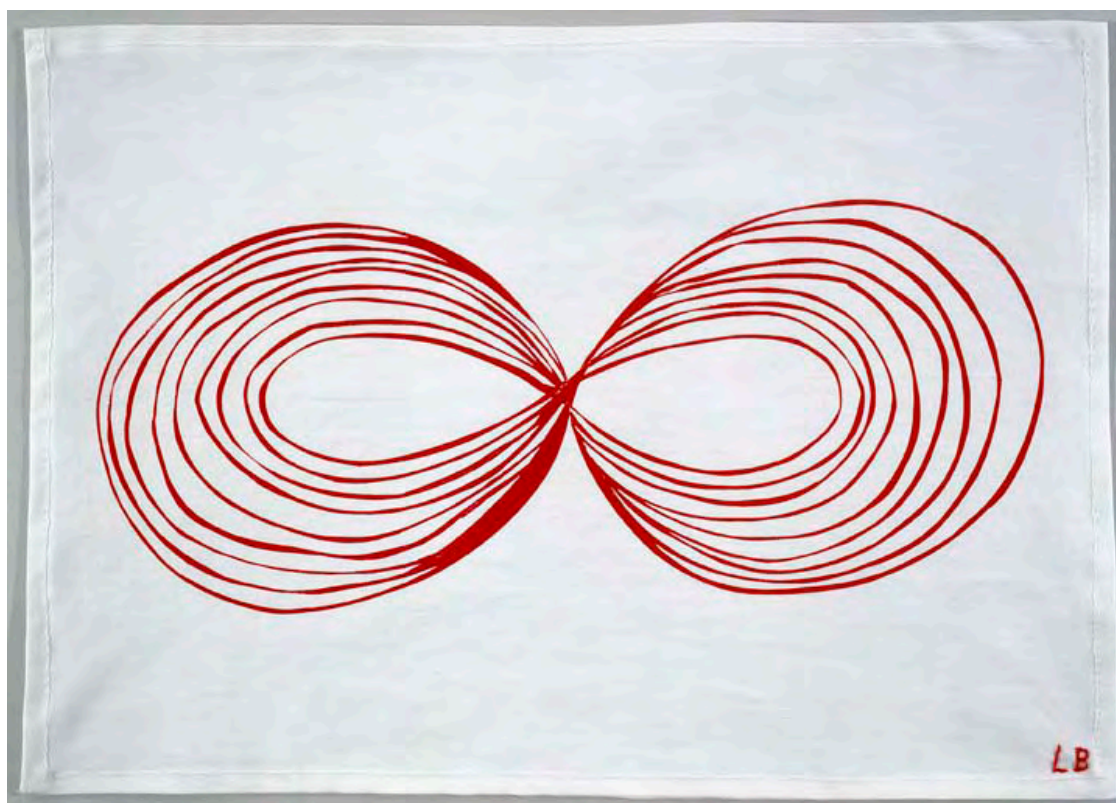


Figura 13. Louise Bourgeois *Untitled*, 2008. Pintura sobre tela.

²³ BOURGEOIS, L.; BERNADAC, M.L. y OBRIST, H.U. *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, París: Violette, 1998, p. 23.

A collection of Sri Yantra diagrams on an orange background. The diagrams are arranged in a grid-like fashion, with some larger central diagrams and many smaller ones surrounding them. The diagrams are drawn with black lines on a light-colored background, and some are filled with colors like yellow, blue, and red. The diagrams include various geometric shapes such as squares, circles, triangles, and diamonds, and are interconnected by lines and dots. The overall design is intricate and complex, typical of Sri Yantra art.



299

La artista Emma Kunz, elabora un complicado sistema geométrico para explicar la evolución celular y lo hace a través de un plano en el que explica paso a paso todo el proceso hasta la encarnación del embrión humano, mes a mes. En si, a primera vista, parece un mapa estelar pero una vez que se presta atención, Kunz repasa todos los estados *matéricos* de la creación del *fruto hijo*, es el proceso de la vida emergente de una manera muy sutil en la que la sustancia de formación de vida está constantemente en movimiento como un aura, es una representación *vibracional* de la creación celular. La geometría esta comprendida en relaciones y combinaciones de cuatro elementos geométricos.

La obra *The miracle of emergent life* es un mapa en varias dimensiones de la creación de la vida y su evolución. Se lee de izquierda a derecha: a la izquierda vemos cómo las células empiezan a formarse mediante una chispa de vida, pues aparecen unas formas geométricas que son la esencia lumínica y sonora de la materia en su concatenación. Queda representado desde su estado más lumínico y efímero hasta la unión de la información cromosómica con la materia formante, el crecimiento y la formalización de la forma *matérica* densificada. Este proceso es la interpretación de la visión de Emma Kunz del milagro de la vida emergente. La artista utilizando el péndulo como mecanismo de aprobación o negación, va preguntando y creado formas geométricas del milagro de la vida emergente.

Más tarde, a través de sus dibujos sobre las fuerzas formativas en la naturaleza, que aparecen a través de la esencia y forma —como cristal, planta, animal y hombre—, científicos y psicólogos descubrieron paralelismos entre sus imágenes y la ciencia moderna, en relación a los estudios atómicos y moleculares de los estados simétricos en el equilibrio de cristales, así como los descubrimientos microestructurales en genética y las formaciones estructurales de los cromosomas.

Emma Kunz decía que este poder de visión natural en ella es natural en todas las personas, pero que algunas no son capaces de verlo debido al materialismo y una sobreintelectualización²⁴. Al final de su vida Kunz se dedicaba a la polarización de flores, así como al estudio de la polarización de nubes y tormentas eléctricas, cuando ya había realizado su investigación a través de la plástica, la forma y sus canalizaciones, sobre la evolución espiritual, que divide en cuatro: ²⁵ (1) el lodo primevo, (2) la separación de los constituyentes de la materia, (3) la espiritualización a través del elemento del fuego y (4) estar en la luz.

Esta concatenación es en realidad similar a la transición espiritual y *matérica* de la transformación vegetal y humana, que se realiza a través de la figura del Gran Femenino, Gran Madre, Gea o cualquiera de las deidades árbol femeninas que hemos presentado en los primeros capítulos, ya que todas ellas representan simbólicamente un formato energético de movimiento y trascendencia *matérica*, que es la que dispara el proceso de transformación paralelo en lo vegetal, humano y animal en la Tierra, es decir, los ciclos, de nacimiento, nutrición, crecimiento, sublimación y muerte. Kunz repasa todos estos estados a través de su obra, que podríamos describir como un proceso vegetal en el cuerpo femenino como *mecanismo de transformación*, donde el cuerpo femenino está representado en forma simbólica en un *árbol mujer* que ayuda a la transformación a

²⁴ MEIER, A.C. *Emma Kunz: life, work..., op. cit.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

través del nacimiento, la nutrición, la sublimación de la flor formando el fruto y la raíz o muerte. Si superponemos la teoría evolutiva de transformación *matérica* universal de la artista con los procesos vegetales como mecanismo de transformación de la mujer árbol, vemos que concuerdan en los procesos concatenados de la materia, cuyo ordenamiento es jerárquico paso a paso. A través de la geometría como abstracción de la materia, Kunz muestra una estructura subyacente en toda manifestación formal, es decir, que muestra un proceso de concatenación de lo inmaterial a lo material, donde muestra la abstracción de la materia y concreta lo inmaterial, todo ello a través de la geometría.

Concatenación de la materia vegetales-humanos

Lodo primevo raíz- semilla-nacimiento-muerte
separación de la materia tronco-crecimiento-nutrición
espiritualización a través del fuego sublimación de la flor en fruto
estar en la luz elevación celeste-alma

Emma Kunz —de una manera muy concreta—, Hilma af Klint —a través del sueño y la imagen dual— y Agnes Martin —a través de la espacialidad y el vacío entre la materia— buscan entender la trascendencia del cuerpo en el espíritu a través de los diferentes estados de la materia a lo largo de sus obras. Las tres hablan de las densidades de la materia a través de la intención, es decir, que en el espacio vacío, según Kunz, hay miles de motas que lo comportan y que, al poner intensidad o intención, la materia se densifica y se colapsa en una forma. Al principio solo era una idea o una intención, pero luego, al actuar sobre un punto en el vacío que está conformado por materia menos densa, es decir, algún tipo de energía o luz, la materia colapsa en una densidad más condensada, más *matérica*: se convierte en una materia más cárnica o fruto.

“Lo que ocurre, es que la geometría ordena la luz para convertirlo en materia”²⁶.

Hilma af Klint también muestra este tipo de transición, pero desde el punto de vista de la simbología, utilizando el árbol como concatenación de la ascensión de la materia que se transforma a lo inmaterial-lumínico y de su ciclo infinito. También utiliza la pirámide como símbolo de la evolución espiritual que se utilizaba igualmente en la escuela antroposófica de Steiner, haciéndolo a través de colores y formas antropomórficas con una constante de movimiento dual.

²⁶ Inédita. Entrevista realizada para esta tesis a Jorge Caminero.

VI/2ab. La formación de la vida-fruto desde la mística del Medioevo

A mediados de la Edad Media aparece toda una corriente mariana que recae en una nueva visión sobre la mujer y lo femenino, como algo a idolatrar, incluso algo por lo que luchar y que se debía conquistar; de ahí los poemas de amigo y las cantigas de amor. Desde la Iglesia se adoraba a la Virgen María y desde lo laico se adoraba a la dama. Estas tendencias se enraízan en el pensamiento, rescatando los arquetipos de las deidades femeninas del pasado, como la Virgen María, madre celestial de todos los hombres, que sale representada entre nubes o con estrellas y media luna, lo que simboliza la figura de la diosa egipcia de la bóveda celeste Nut, que además es la Diosa Madre de la creación. En otras ocasiones la Virgen toma el cuerpo de madre y sale amamantando a Jesús, su hijo, sincretizando así la figura de Isis amamantando a Horus.

Todo ello aparece por una necesidad de cubrir el lado femenino de la religión que hasta entonces se había descuidado, ya que se luchó para instaurar la figura de San Pedro como padre de la Iglesia y, una vez asentada, aparecieron ya figuras clave en la Iglesia católica que deseaban restaurar ciertos cánones de pureza en las creencias cristianas, como hizo san Bernardo de Claraval —descrito más detalladamente en el capítulo VIII—. Este dio discursos eclesiásticos por toda Europa sobre el Cantar de los Cantares —donde describe el amor carnal conyugal carnal imaginándolo como toda una serie de representaciones *matéricas* de frutos, flores, miel, insectos y animales, que pertenecen a la simbología del sagrado femenino o de la Gran Madre rodeada de todas las criaturas, vegetales, frutos y flores que envuelven una situación, mientras son la situación en sí. El matrimonio sagrado se refleja en el espejo o *matrix* de la red vegetal, frutal y floral de la Gran Madre Tierra.

Esto hace que los oyentes se sensibilicen sobre la internacionalizada Orden del Císter, sobre el vocabulario y las descripciones subyacentes del Gran Femenino. Aparece entonces la figura de la ahora santa, Hildegarda von Bingen, una abadesa de Bingen (Alemania) que tenía el poder de la visión, que le aportó durante toda su vida información para escribir libros de carácter religioso y aplicado a todas las ramas: la agricultura, el cuerpo y la curación a través de las hierbas, la música, el arte y la representación teatral. Hay un libro en concreto llamado *Liber Scivias* que recoge sus visiones.



Figura 15. Hildegarda Von Bingen, *Liber Scivias*, siglos XI-XII.

En él explica los principales dogmas de la religión católica, y la idea que nos atañe se encuentra en el segundo volumen y trata sobre la Trinidad. En realidad, se refleja una emanación circular en la que nace la figura de Cristo que sujeta la escena; no es tanto la figura de Cristo, sino el emanar lo que nos interesa; las emanaciones circulares, primero la central de color rojo y la siguiente de color plateado, simbolizan la emanación espiritual en la formación de la vida.

La visión de Hildegarda describe la trinidad como:

“[D]espués vi una luz excepcionalmente brillante (la luz plateada que rodea la figura) y dentro una luz de zafiro azul que iluminaba la figura humana que se quemaba de cabeza los pies por una suave luz roja de fuego centelleante. La luz brillante (plateada y dorada) que surgía emanando por detrás de la luz

roja de fuego centelleante y esta se hundía en la luz brillante plateada y dorada, las dos luces surgían a través del cuerpo y todas se convertían en una misma luz de poder y virtud”²⁷.

Hildegarda ve el mundo a través del filtro de la religión cristiana y cuenta los estadios *matéricos* del espíritu, lo que la convierte, al igual que el Génesis, en una testigo visionaria de estos estados del espíritu. Juan, a través del Apocalipsis, también como visionario del fin del mundo, plasma perfectamente el fin del mundo a través de los estados *matéricos* que se describen por la vía de la palabra y que los religiosos explican reinterpretando las escenas mediante imágenes recreadas en miniaturas. Estas poderosas imágenes no hacen más que describir la materia a través de la religión, el espíritu y la mística. El maestro de Liébana recoge estas imágenes.

En el caso de la Trinidad del *Liber Scivias* de Hildegarda, se forma una descripción material del resurgir de la vida desde una forma lumínica; intenta corporeizar la vida desde la luz, como si fuera una descripción energética del resurgir de la vida. Lo hace a través del padre (la luz fuerte), el hijo (la luz azul y figura) y el espíritu santo (la luz roja).

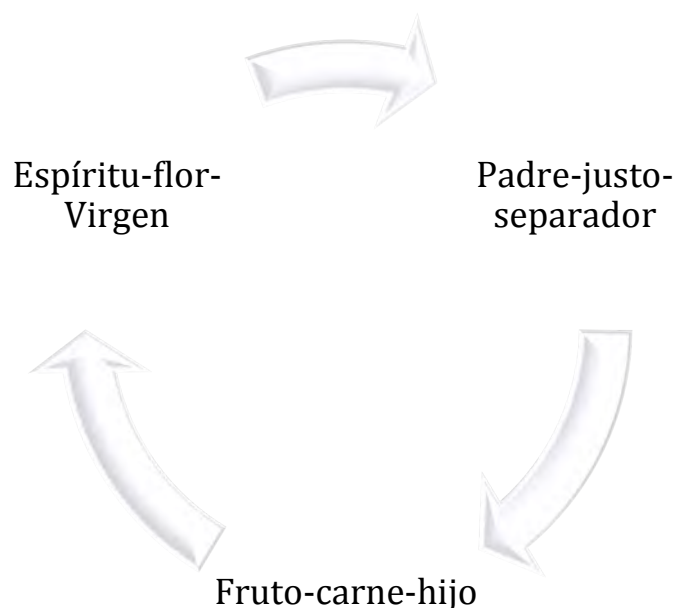
Acto seguido, Hildegarda escucha un voz que describe la situación:

“Escuché lo que la luz viviente me decía: Esto es el significado del misterio de Dios, esto puede ser percibido y reconocido claramente, donde la sobre fluidez y abundancia no tiene principio, y es el poder de todas las aguas cursantes. Si Dios el mismo no tuviera el poder vital, que es lo que haría? Entonces la verdad es que su trabajo sería inútil, ahora, uno puede reconocer a su hacedor en la perfección de la creación... El Padre, de más *justa virtud*, no puede existir sin el Hijo y el Espíritu Santo, el Espíritu Santo, *despierto de corazón*, no puede existir sin el Padre ni el Hijo, el Hijo la *abundancia de los frutos*, no puede existir sin el Padre y el Espíritu Santo. Son indivisibles en un esplendor divino, los tres son uno, un Dios en un solo inseparable magníficamente glorioso cabeza de Dios”²⁸.

El fruto, como ya hemos referido en la introducción, es el hijo y, como tal, aparece en la representación cristiana la figura de Jesús, en el Egipto antiguo, Horus, que es la encarnación del hijo que, como sabemos, surge del inframundo y representa la luz y la visión. Su madre es Isis, la madre diosa conocedora de los secretos de la vida, y el padre es Osiris, que representa la justicia y el orden. Como vemos, hay un trío del que sale el sincretismo de Isis en la Virgen María, tanto en sus figuras celestes y lunares como en sus figuras de *mater* amamantando. La Virgen María se simboliza también por la flor, en concreto, la rosa. Como en la lámina de Dante, significa la elevación del espíritu; es una acción en sí, es decir, que el *espíritu-alma-virgen* se une con el *padre que separa* y se produce el *fruto-carne-hijo*.

²⁷ VON BINGEN, H. *Liber Scivias*, vol II, visión número 2, 1098-1179/80. Archivos Aras. Disponible en: <<https://aras.org/records/5dk.200>>.

²⁸ *Idem*.



Esta combinación que se retroalimenta es una acción cíclica del eterno retorno necesario para conformar la carne del fruto, es decir, del hijo. Esta sería la interpretación espiritual de la acción de la formación de la materia fruto.

La formación del fruto también se forma a través de la sistematización del árbol, cuando lo analizamos según su función corpóreo-árbol, desde la mirada anatómica del cuerpo-árbol que produce de una manera cíclica una serie de acciones materiales como el fruto o la flor.

VI/2b. Articulación del sistema y función corporal-vegetal como *matrix*

El árbol posee un sistema regulador de la tierra a través del oxígeno las raíces y de sus frutos; no solo es un sistema regulador de la tierra de una manera simbólica —a través de las religiones y la mitología—, sino que, además, lo es racionalmente, ya que el poder transformador que posee de cambiar el CO₂ que los seres vivos de la Tierra intercambiamos con el árbol, es el que luego convierte en oxígeno de una manera cíclica, de modo que nos involucra en la vida. Los sufíes dicen que el acto de respirar es un acto de *doble acción de vida y muerte*: al inspirar la vida entra en nuestro cuerpo y al expirar la muerte sale de nuestro cuerpo, es decir, que hay una doble vivencia que experimentamos en nuestro cuerpo cada segundo el intercambio de oxígeno-CO₂ con el árbol.

“A ese gigantesco pulmón externo que es cada árbol, le corresponde, en nuestro interior, el árbol bronquial”²⁹.

²⁹ SATZ, M. “El árbol de la vida y el árbol de los filósofos”, 2012, inédito.

Si comparamos el cuerpo humano con el árbol como cuerpo orgánico, se pueden sacar similitudes, por ejemplo en cuestiones de circulación: en los árboles el sistema circulatorio es similar al nuestro, en términos *rizomáticos*, pues hay un sistema de doble dirección de la savia ascendente y la savia elaborada. La savia ascendente entra por los capilares de las raíces y absorbe los nutrientes de la tierra y del agua, llevando la savia por todo el tronco central (que sería el corazón), que lo bombea hacia los tejidos del árbol, las últimas ramas, y hasta las hojas más tiernas. Luego estas hojas recogen la energía de la luz y producen la clorofila, gracias al fenómeno llamado fotosíntesis, que transforma la energía de la luz y que, junto con el carbono absorbido en el CO₂ del aire por las hojas, para obtener los compuestos orgánicos para el árbol, y, de nuevo, desciende la savia elaborada por el árbol con las sustancias orgánicas.

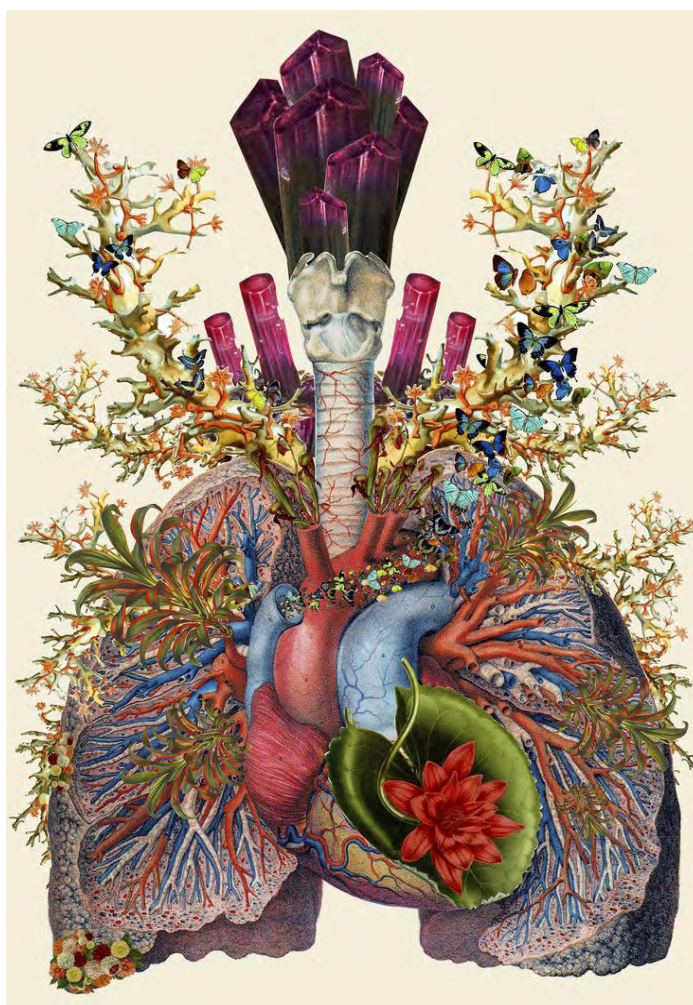


Figura 16. Travis Bedel, *Collage I*, 2007. Foto recuperada de <www.Bedelgeuese.com>.

¿No es el árbol lo que nos alimenta y nos oxigena la respiración? *Lo formal se convierte en significado*: parezco, luego soy. El árbol se ramifica hacia el cielo y, entre otras cosas, nos proporciona la vida con el oxígeno; el árbol es oxígeno y parece un pulmón, de ahí el *árbol bronquial*. Parece o simboliza *un pulmón* con el que respiramos, la forma es el significado. La forma de *árbol-pulmón* es realmente la vida. El ritmo arbóreo es lento, es en sí mismo el ritmo del interior de nuestro cuerpo, donde actos como sanar o crecer son de ritmo muy lento. La vida exterior es rápida, el ritmo interior es lento.

Lo mismo le pasa al árbol, que está rodeado de una actividad muy activa, como el volar de un pájaro o el caminar de un animal, pero sigue creciendo a otro ritmo muy pausado, aunque continuo y en giro. ¿Quiere decir esto que los árboles viven otra realidad espaciotemporal? ¿Y los hombres? ¿Acaso sus ritmos biológicos de curación o crecimiento no son lentos? ¿Es que hay mundos de diferentes velocidades o es que podemos vivir en diferentes velocidades o realidades espaciotemporales?

La obra de Travis Bedel consiste en la corporeización vegetal vista desde la anatomía y el *collage*. Este artista tiene una mirada menos holística hacia el mundo vegetal; observemos la imagen del pulmón que obtiene de un libro anatómico y lo interviene con vegetales y flores. La obtención de las imágenes desde las disecciones de las imágenes para el diseño médico ya marcan una intención que segrega la naturaleza holística de lo vegetal, y habla de la metamorfosis, de los órganos del cuerpo que se metamorfosean en plantas de diversa índole. Bedel habla del cambio interior y de cómo metamorfosea el cuerpo en una acción de limpieza oxigenada verde.

El árbol nos proporciona su oxígeno, que respiramos hondamente, y tomando la energía del árbol vegetal la convertimos en nuestra energía vital, que en cierta manera nos ralentiza y nos hace calmar; ahí comienza el pensamiento. Nuestro cuerpo necesita esa simbiosis entre *árbol y oxígeno* para oxigenar nuestro cuerpo y así llegar a nuestro cerebro y nuestro corazón. También el árbol produce entonces una respiración: “[C]omo ser vivo, el árbol respira y transpira”³⁰. El árbol respira por un mecanismo mediante el cual durante el día las hojas absorben anhídrido carbónico y expulsan oxígeno — produciéndose la fotosíntesis con la luz y la clorofila—, y durante la noche la fotosíntesis se para, ya que no hay luz, y el árbol para respirar absorbe el oxígeno y suelta el anhídrido carbónico. Las hojas sueltan el oxígeno y absorben el anhídrido carbónico, por lo que se crea otra similitud con el comportamiento respiratorio del ser humano y animal. Se produce, de forma normal, un proceso similar al ritmo de la naturaleza: la respiración rítmica del hombre se une con la del árbol, parece como si la naturaleza o la Gaia de Lovelock y Margulis impusiera un canon o modelo de comportamiento. La forma a la que denominamos *matrix*, que contiene dos lados opuestos, es decir, dos polos opuestos, como es el inspirar y el espirar, la doble circulación con polos opuestos direccionales de la circulación sanguínea de los humanos o la doble circulación de la savia de los árboles.

“Todas las partes del árbol, están recorridas por vasos que son el equivalente de nuestro propio sistema circulatorio. Una doble corriente de fluidos vitales irriga el conjunto”³¹.

El ser humano y los animales respiran oxígeno y espiran CO₂, que los árboles recogen e “inspiran” convirtiéndolo en O₂, que a su vez nosotros los humanos inspiramos. De este modo se forma un circuito que sería el *sistema respiratorio combinado árbol-ser vivo*. Ya estamos entrando en el descubrimiento de los ritmos cíclicos, que están relacionados con los ritmos naturales, las diferentes fases de la luna, las cuatro estaciones y los ritmos de

³⁰ BOSQUES MEDITERRÁNEOS. “Funcionamiento y anatomía de un árbol” [en línea]. Disponible en <www.bosquesmediterraneos.com/wp-content/documentos-pdf/funcionamiento-del-arbol.pdf>. Consultada el 30/07/14.

³¹ *Idem*.

la luz solar. También se relaciona con el ritmo de la savia en el árbol, así como con el reconocimiento de *un centro* circulatorio que viene de la palabra *círculo*, porque circula en retorno, en movimiento constante sin parar ningún segundo hasta la muerte como tal. Lo mismo podemos observar en el ser humano y su sistema circulatorio, que es de doble retorno y regulado por el ritmo del corazón.

VI/2c. El corazón como fruto y la muerte



Figura 17. Ana Mendieta, *Corazón de árbol*, 1976.

A veces se representa el *corazón como fruto carnoso*, como la manzana roja del cuento popular de Blancanieves, entregada por una mujer que posee las maldades del mundo en su haber, y que al comerla la sume en un sueño irreparable. Muchas veces este tipo de conexión malvada representa a la figura del *demonio o toro cornado* que originariamente viene de la diosa toro Hathor, que también era la diosa árbol que *acompaña* en el camino de la muerte. El corazón se encuentra en el centro del árbol y esto lo muestra Ana Mendieta en su obra *corazón de árbol*; en ella coloca el corazón extirpado de un animal en la parte superior de un árbol. Este corazón implica la *corporeización* del árbol y la asunción de que el árbol posee un sistema circulatorio como el del cuerpo humano. También invita a visionar el árbol como humano, como parte viva de nuestro cuerpo árbol. Mendieta, por su conexión con la magia y los ritos cubanos originarios de la magia

negra africana, posee un vínculo con las asociaciones de la Gran Madre y así todos los elementos de la naturaleza —tierra, vegetales, frutos, flores o animales— pertenecen a su ámbito. Mendieta lo asimila en su obra de una manera fluida incorporando su cuerpo femenino y ritualizándolo en la tierra, uniéndolo y no tanto separándolo, une su sangre corpórea a la naturaleza, a la Madre Tierra, ya sea en la playa, con las flores rojas o cavando su silueta en ella. En sus propias palabras Mendieta explica su serie *Siluetas*:

“Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente una reactivación de creencias primitivas [...] en una fuerza femenina omnipresente, la imagen que pertenece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una manifestación de mi ser”³².

La sangre, como símbolo de muerte y transformación, se muestra como la corruptibilidad del fruto caído, el fruto caído en la Tierra Madre que expande su sangre en la tierra para que la acoja en su renacer. El fruto ya maduro cae del árbol en su camino de transformación cíclica unido a las estaciones y a los ciclos lunares, cae y deja su cuerpo corromperse en la tierra que lo acoge en sus profundidades y lo ayuda en su transformación en el nuevo ser: la semilla.

“[E]l poder femenino coopera en el alumbramiento de lo nuevo”³³.

Esa muerte del fruto invita a la idea de sangre purificada, es decir, pertenece al primer misterio femenino de *la transformación por sangre*, que según Neumann es el de la menstruación. El segundo misterio de transformación sería el embarazo y el tercero el de la transformación de la sangre en leche.

Misterio femenino de transformación por sangre



³² MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta. op., cit.*, p. 54.

³³ NEUMANN, E. *La gran madre...*, *op. cit.*

Estos tres estados son la clave de los ritos de paso femeninos, que se marcan naturalmente con la sangre como elemento material que también resulta espiritual, ya que la mujer, al vivir todas esas experiencias en su cuerpo, se transforma al igual que hace el árbol, pues contiene la semilla, da los frutos y transforma con la nutrición. Las transformaciones físicas se convierten en transformaciones psíquicas, emocionales y espirituales, ella experimenta en su cuerpo la vida, la muerte y la renovación.

La gestación, por ejemplo, altera la percepción del propio cuerpo femenino en su yo, donde el embrión-fruto se forma, y experimenta en su interior el carácter elemental y transformador de la materia. El parto mueve sus propios cimientos a través de un estrecho canal del que emerge su fruto, que se transforma físicamente y psíquicamente al amamantarlo con la sangre convertida en leche. Al nacer el niño-fruto será seguido por la madre a través de toda su formación interna y externa, consciente e inconsciente, construyendo su pensamiento a través del lenguaje. Además, acompaña a los procesos de transformación de sus allegados, como lo haría *la diosa árbol mujer* con sus difuntos. Ella y el árbol diosa ejercen una gran fuerza transformadora que, según Neumann, está vinculado con *el ánima*:

“El ánima es el vehículo principal del carácter transformador. Motor del movimiento e impulsora de la transformación, la fascinación ejercida por esta figura seduce e impulsa al varón, infundiéndole el valor necesario para todas las aventuras del alma y el espíritu, la acción, y la creación, en los mundos externo e interno”³⁴.

Ese carácter transformador está unido a la figura de la Gran Madre, y a todas las deidades femeninas relacionadas con ella. Mendieta relaciona su cuerpo con la tierra como mecanismo de renovación. Donald Kuspit piensa que es una forma de renovar su espíritu, al unirlo a la tierra en una acción de enterramiento y unión:

“La muerte, como demostración de vulnerabilidad del cuerpo y al mismo tiempo oportunidad de resurrección psíquica [...] la artista experimenta el cuerpo como un espacio sagrado, una especie de catedral en la que la consciencia puede remontarse hasta las alturas”³⁵.

³⁴ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 47.

³⁵ MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta...*, op. cit., p. 39.



Figura 18. Ana Mendieta, *Untitled*, *Silueta series*, 1974.



Figura 19. Ana Mendieta, *Untitled*, *Silueta series*, 1974.

La unión con la tierra es algo emocional, ya que la tierra es la madre de la que salimos todos, incluso las semillas, los árboles, lo vegetal, lo floral y el ánima; así lo corrobora Gloria Moure:

“Las primitivas culturas y también su arte, estaban más cerca de lo que están ahora de la naturaleza, lo cual unía sus emociones a un conocimiento interior y ocasionaba que se estuviera en paz con el entorno se transmite a las imágenes y a los objetos que creaban [...] Hay una recuperación del sentido místico y mágico de la vida a través de la emoción y el sentimiento erótico que la unión con la naturaleza nos proporciona de manera refleja”³⁶.

Mendieta renace de la tierra una y otra vez a través de su *cuerpo silueta sarcófago tumba*, curando sus estados emocionales en el proceso. Deja unos estados y adquiere otros, en unos está muriendo o acaba de morir, en otros su cuerpo ya no está, pero está su silueta vacía que deja el rastro de la sangre purificadora; en otros está enterrada entre las raíces y en otros el mar se lleva el cuerpo dejando el vacío, luego renace en la flor.

³⁶ MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta, op. cit.*, p. 33.



Figura 20. Ana Mendieta, *Untitled*, 1973.



Figura 21. Ana Mendieta, *Untitled*, 1976.

Por ello, además, Mendieta *ritualiza* su cuerpo con la sangre, el corazón e incluso utilizando simbología arcaica de resurrección a través de la figura del corazón, lo que, según Neumann, está relacionado en la simbología del inconsciente femenino con la figura del interior, “del gran recipiente del cuerpo femenino”³⁷, lo que describe como la quintaesencia de lo interno. Tanto los factores en la utilización de la sangre como elemento transformador purificador renovador como la simbología de lo interno a través del corazón, podemos añadir, que forman parte del fruto y, en ocasiones como esta, está ligado con el útero-fruto y pérdida o muerte de este.

VI/3. Perséfone, la diosa de la fermentación del fruto

Perséfone, que es la diosa de los muertos, también simboliza el fruto, su fermentación, lo tóxico, la intoxicación de los frutos maduros como la vid, las plantas silvestres no plantadas, la granada como símbolo de fertilidad desde la madurez y la potencialidad de las muchas semillas que contiene. Como hemos analizado en el epígrafe “Las diosas

³⁷ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 57.

dobles el fruto y la semilla”, son las dos diosas, la madre diosa Deméter, de los cereales, y la hija diosa Perséfone del submundo y los muertos las que se combinan entre sí

generando una renovación cíclica de vida y muerte, entre la semilla y el fruto. Estos procesos son de transformación de semilla a fruto y viceversa, y suceden a raíz de los procesos vegetales en el cuerpo femenino. No solamente ocurren en el contexto psíquico regido por el inconsciente como motor transformativo, sino también lo son a raíz de las plantas silvestres con contenido enteógeno y con el proceso de fermentación de algunos frutos como la vid o la manzana y la fermentación el orujo y todas las bebidas alcohólicas. Wasson hace una relación sobre este suceso:

“[L]a fabricación del vino implicaba procedimientos y un simbolismo de la uva cosechada era confiada como cualquier cadáver a contenedores subterráneos, semejantes a las tumbas, donde la tierra circundante mantenía la temperatura adecuada para la fermentación, cuando el proceso había terminado se abrían los contenedores para liberar al nuevo dios, que regresaba junto con los espíritus desde la sepultura”³⁸.

La relación de la sepultura con la sangre como vino y el proceso de fermentación de este como si fuera un cadáver guardado en una cueva o de manera subterránea, en el útero-cueva de la Madre Tierra, donde Perséfone o Proserpina eran las diosas de los muertos y de las profundidades de la tierra, hace que se relacione con el cuerpo humano, que al morir se guarda o entierra en la tierra para que se deshaga o pudra. La corruptibilidad, la degradación o podredumbre de la carne es esencial para comprender los procesos entrópicos de la naturaleza vegetal y cósmica; todo tiende a la degradación porque todo tiende a la transformación en la tierra. Hay una concatenación material que nos lleva o invita a otros estados, como lo hace el vino o cualquier otra planta relacionada con lo subterráneo, como los hongos, que no poseen semillas, sino que crecen directamente del lodo. Hacen posible la transformación porque ellos mismos han sido transformados como materia, es decir, que el vino ha sido *fermentado* y el hongo chupa del inframundo donde habita lo inconsciente transformador o droga al uso.

El fermento es la putrefacción de la carne, ya sea la carne del fruto, ya sea la carne humana; el aspecto negativo del inframundo acontece en la superficie del mundo: desde el inconsciente emana al consciente y es a través de estos procesos tóxicos vegetales que se puede abrir puertas a la transformación o, podríamos decir también, entrar al submundo, a los anales de la *diosa árbol* de la transformación. Bien lo interpreta Ana Mendieta con sus cadáveres envueltos en una sábana ensangrentada o su silueta en la playa con la sangre derramada mezclándose con el agua.

En el relieve (figura 22) vemos a Deméter o Perséfone³⁹ representada con Dionisos, donde a través de la ofrenda de la copa se une el fruto de la vid con la fermentación de Deméter o Perséfone en el submundo. Dionisos también rige la indeterminación y la transformación a través de lo tóxico; a través de la vid fermentada, como hemos indicado

³⁸ WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone...*, op. cit., p. 208.

³⁹ Recordemos que Deméter y Perséfone son en realidad dos aspectos de una misma diosa. De hecho, se las representa por igual y es muy difícil reconocerlas, ya que se intercambian los papeles debido a que del fruto nace la semilla y de la semilla nace el fruto.

antes, está en el cato de la fermentación y la madurez del fruto en la oscuridad del Hades o inframundo donde se produce la transformación vegetal.



Figura 22. Deméter y Dionisos, 470-460 a .C. Locri, Italia. Relieve sobre mármol.

Los artistas prerrafaelistas como Dante o Gabriel Rossetti trabajaron sobre las figuras mitológicas de Perséfone o Proserpina en su nombre romano, siempre rodeadas de vegetales. Las mujeres que pintaban procedían del suelo, como la Perséfone recién salida del Hades, o estaban sumergidas en el agua, como ninfas entre las plantas y flores acuáticas. A la Proserpina de Rosetti la vemos con la granada, ya que al comer las pepitas de granada, que es una fruta del inframundo, no pudo salir más hasta que su madre intercedió con Zeus para que pudiera salir seis meses al año. A María Magdalena también se la representa con la granada como símbolo de fertilidad, así como con el color rojo de sus vestimentas. Sandro Botticelli la representa como la *Madonna de la Granada*, cuadro en el que aparece sujetando a su *fruto-hijo*; enseñándolo en la parte baja del cuadro, su fruto-hijo se acomoda en sus brazos en la parte de subsuelo y en la zona más alta, en la coronilla, se encuentra iluminada por un foco de luz espiritual que invita a la subida del alma. En cambio, la parte baja está fijada por el peso del fruto-hijo.

La Virgen de la Granada reencarna o sincretiza en realidad a la diosa árbol Isis como diosa de los frutos y de la muerte del submundo, como lo es también Perséfone. El cuerpo de la *Madonna de la Granada* es el tronco axial que sujeta y corporeiza todos los procesos vegetales y en este caso la fermentación de la carne, el hacer del hijo, la maduración de la creación.



Figura 23. Sandro Botticelli, *Madonna della Melagrana*, 1487. Galería Uffizi, Florencia. Temple sobre tabla.
Tamaño: 143,5 x 143,5 cm.

La granada representa la fecundidad; los hierofantes⁴⁰ de Eleusis iban coronados de ramas de granado durante los grandes misterios; la propia granada, ese fruto sagrado que pierde a Perséfone, está rigurosamente prohibida a los iniciados, porque “es un símbolo de fecundidad y entraña el poder de hacer caer a las almas en la carne”⁴¹. El

⁴⁰ Sacerdote de Eleusis, en Grecia, que presidía la celebración de los misterios sagrados.

⁴¹ SERVIER, J. *Les portes de l'année, rites et symboles. L'Algérie dans la tradition méditerranéenne*. París: Robert Laffont, 1962.

dulce jugo de la granada y las pepitas que Perséfone ingiere hacen que permanezca en el Hades, ya que sucumbe al placer de la carne. La carne y el fruto se encuentran vinculados, dado que, aunque el fruto sea el producto de la sublimación de las almas en flor y regidas por la deidad Madre como la Virgen María o la Shekiná judía, tienen el poder de la caída, es decir, que, aunque sublimen y nazcan en la flor, se hinchan y se convierten en carne:

“La higuera hincha sus frutos y las viñas en flor exhalan perfume, levántate, pues amiga mía, hermosa mía y ven”⁴².

“Como hilo de púrpura son tus labios, ¡Qué delicia es tu boca! Semejantes a trozos de granada son tus mejillas tras el velo”⁴³.

“Animadme con pasas, reconfortadme con manzanas pues estoy enferma de amor”⁴⁴.

Estos pequeños versos del Cantar de los Cantares dibujan la forma en que la alegría fecunda donde el amor se llena de frutos invitando a la fecundidad a tener lugar, para generar más abundancia en el jardín vallado en el que la joven sulamita y el rey Salomón consagran su amor. Esta escena se repite en el Jardín del Edén y en muchos otros jardines en los que las diosas de la fecundidad ofrecen sus frutos cercanas siempre al árbol del conocimiento rebosante de frutos.

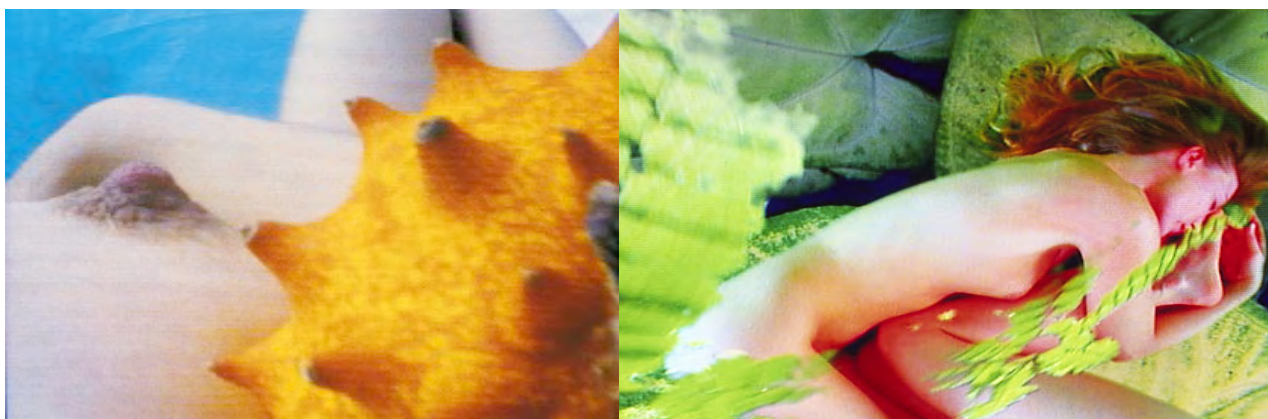


Figura 24. Pipilotti Rist, *Homo Sapiens Sapiens y Porno Pickle*, 2007. Videoinstalación.

Pipilotti Rist crea un video en el que se ve una escena erótica mezclando imágenes sugerentes con labios, frutos, vegetales, pechos, agua y lenguas que recuerdan la dinámica de los versos del Cantar de los Cantares, donde el amor y el amor carnal se mezclan con la alegría de la abundancia de los frutos, la miel, el jugo, las abejas, el polen y las flores, es una eclosión de sensaciones ligadas al mundo emocional pleno, donde todo esta cubierto por un halo invisible e intangible pero de una presencia perceptible de abundancia, amor y lo vegetal frutal.

Esta esencia perceptible y sutil pero invisible es lo que llaman la Gran Madre, es la eclosión de la materia en su estado más abundante y pleno, donde los frutos y los

⁴² Cantar de los Cantares, 2:13, en SATZ, M. *El Cantar de los Cantares o los aromas del amor...*, op. cit.

⁴³ Cantar de los Cantares, 4:3, en *ibid.*, p. 137.

⁴⁴ Cantar de los Cantares, 2:5, en *idem*.

alimentos abundan desde el amor que lo contiene todo. Rist acentúa ese acto de contención en las instalaciones creando grandes pantallas que rodean a miles de espectadores en las enormes salas de los museos más importantes, y los convierte en pequeños habitantes expectantes de la gran explosión sublime de la esencia generosa de la Gran Madre o Gea, mezclada con los cuerpos desnudos y entregados entre las flores y las plantas. Los espectadores pierden la noción *espaciotemporal*, pierden la conciencia de su ser y se funden con la escena sin estar separados, se unen al todo. Rist muestra el *matrix* o *estado matricial contenedor* elemental de la Gran Madre, haciendo partícipes a todos sus hijos, dándoles la oportunidad de sentirse fruto o flor o gusano o tierra. Se produce una comprensión, ya que Rist muestra la esencia, muestra la inmanencia de la Gran Madre Gea, de su poder omnipresente que reside en todos nosotros desde lo ancestral.

VI/4. Eva como fruto

A través de este sello micénico analizaremos la simbología que aparece en el Génesis, en el Jardín del Edén junto al árbol del conocimiento repleto de frutos junto al que Eva figura como alguien muy cercano. Unido esto a la serpiente de la transformación, trasciende del mundo de la abundancia y la fecundidad para tomar conciencia de lo que les rodea y por tanto alejarse de ello. Este cambio representa la separación de la unidad divina.

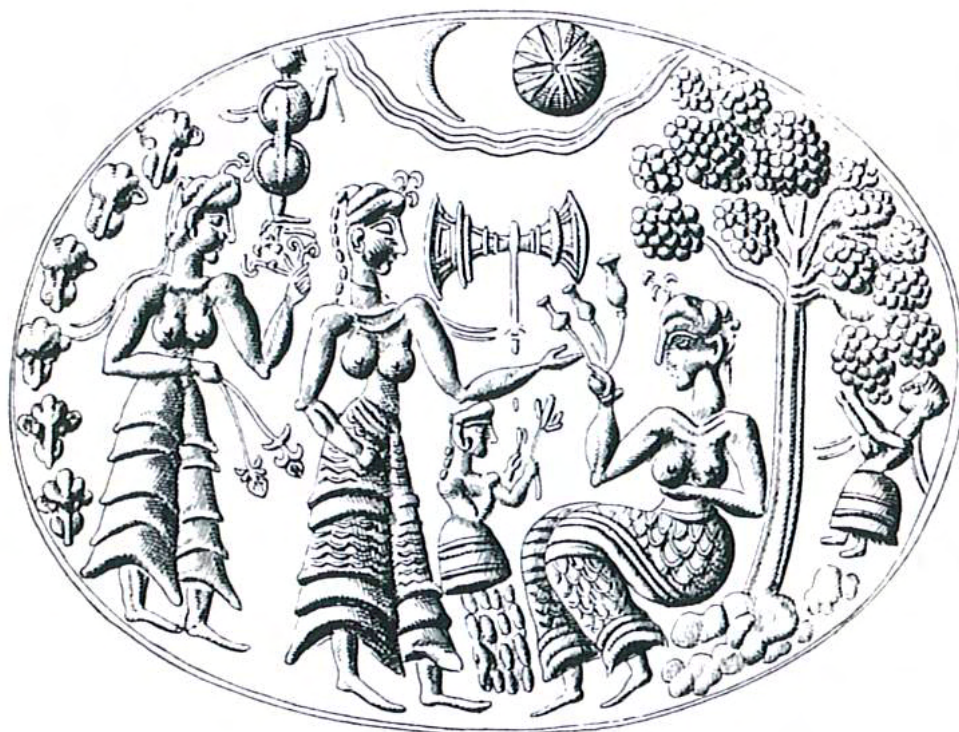


Figure 25. Diosa de doble hacha junto al árbol de la vida. Sello micénico, 1300 a. C.

El sello de oro representa dos contiendas o dualidades: la de la guerra representada por un guerrero a la izquierda, bastante apartado señalando las cabezas cortadas mientras que en la escena principal vemos la escena de la vida y la abundancia frutal; es una escena alegre y fecunda, muy propia del estado matricial o *matrix* de la Gran Madre.

En este sello micénico es descrito en detalle por Cashford y Baring:

“[E]l doble hacha de la vida y la muerte, situada en el centro, que simultáneamente separa y une las escenas representadas a cada lado de sus filos. A la izquierda figura el aspecto sacrificial y mortífero de la diosa; la escena muestra seis cabezas de animal y por encima de ellas, una figura pequeña cubierta con el escudo de un guerrero micénico que sujeta un cetro o bastón y apunta a las cabezas cortadas. A la derecha, una escena sirve de contrapunto: encarna el aspecto de la diosa que da la vida, y muestra un árbol frutal repleto, una morera, quizá, con la figura de un niño, o niña, joven aparentemente elevándose de la tierra a punto de coger la fruta. La diosa está sentada bajo el árbol de la vida, como en Mesopotamia y Egipto, esto simboliza su poder nutricional en tanto que dadora de alimento; señalado por su mano izquierda que ofrece el pecho. Da la bienvenida a dos sacerdotisas que llevan tocados de serpientes similares al suyo, extendiendo hacia ellas con la mano tres cápsulas de amapola llenas de semillas, *la fruta de la transformación*. Bajo el brazo extendido de una de las sacerdotisas, y entre éstas y la diosa una pequeña figura femenina parece haber surgido de la tierra; sujeta a una diminuta hacha de doble filo doble en una mano y en la otra una rama en flor. Aparecen nuevos brotes de vegetación bajo ella. Podría tratarse de la hija de la diosa que emerge de la tierra [...] El hacha de doble filo de la vida y la muerte se concentra el significado fundamental de la escena, en la que las sacerdotisas se dirigen hacia la diosa desde el lado de la muerte, estando la diosa sentada en el lado de la vida, sanando esta división mediante su presencia”⁴⁵.

Esta descripción engloba todo el imaginario de la diosa de la fertilidad que da *la fruta de la transformación*, es decir, la semilla, y que ofrece su leche y alimentos frutales acompañando a los presentes con su presencia y mitigando los poderes de la guerra y la muerte como contrapunto. En realidad, en este pequeño sello micénico del 1300 a. C. recoge el simbolismo de la mujer árbol y también entraña lo que luego se convertirá en la figura de Eva, *la primera mujer*, que es la madre de todos.

Eva es la primera mujer, representa a la mujer y, como tal, es de carne y hueso, y ya no es una diosa de la fertilidad, ni la Diosa Madre, ni la diosa pájaro que puso el huevo cósmico. Eva es una mujer hecha de carne y hueso, que Dios dividió de Adán, el primer hombre, y a la que nombró como “la madre de toda la vida”⁴⁶. Es ella de quien toda la humanidad ha salido, es la madre de todos; muy parecido a la madre Virgen María o a la Gran Madre, pero con otra situación menos divina. Eva pierde su estatus de diosa y, junto al árbol de los frutos del conocimiento del bien y del mal, procede a comerse el fruto. Al coger el fruto prohibido del árbol —el acto de *coger e ingerir* es un acto de hacerlo tuyo, de corporeizarlo o más bien de convertirlo en *tu cuerpo carne*— se produce un proceso en el que “yo me lo como” “yo me convierto en lo que me como”. La manzana o el higo o

⁴⁵ BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa...*, op. cit., p. 142-143.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 555.

la uva se convierten o transforman en mí, que adquiero su energía, la energía vegetal, la energía del árbol del conocimiento que produce la transformación.



Figura 26. Pipilotti Rist, *Gravity Be My Friend*, 2007. Instalación audiovisual. Magasin 3, Estocolmo. Foto: Johan Warden, cortesía del artista. Hauser & Wirth, Zúrich, Londres y Luhring Augustine, Nueva York.

Pipilotti Rist utiliza las mismas metáforas que se utilizan en el Cantar de los Cantares; hay una vinculación con todo lo relacionado con el cuerpo, los sentimientos, las emociones, los frutos, las flores, las mariposas y la abundancia del jardín.

“La genealogía erótica de la higuera o *teenah* tiene su origen, al parecer, en Egipto. Frederic du Portal lo afirma en su libro sobre jeroglíficos, comentando que fue Horapolo el primero en escribir que los egipcios representaban al hombre corregido por su incontinencia por un toro atado a una higuera salvaje, porque ese animal, en su lascivo furor, parece calmarse cuando se lo unce a ese árbol. Considerando que, y en hebreo, la palabra *teenah* que alude a la higuera tiene la misma raíz que *taanáh*, goce físico, coito, placer, portal interpreta que solo cuando la lúvida se ata a una sola fuente amorosa y se contiene y es contenida por ella, florece. Para los Cabalistas la higuera es ni más ni menos el árbol del Bien y el Mal, por cual conocimos la sexualidad y con cuyas hojas nos protegimos más tarde. Seguramente que la observación directa de ese fruto, su leche y su inflorescencia pasaron a simbolizar la sexualidad femenina al punto tal que todavía hoy, a lo largo y ancho de las

orillas del mediterráneo, se alude al sexo femenino llamándolo *figa*, con todo lo que ello connota"⁴⁷.

⁴⁷ SATZ, M. *El Cantar de los Cantares o los aromas del amor*, op. cit., p. 98.

PARTE IV

LA MUERTE

CAPITULO VII

LA MUJER RAIZ

ÍNDICE

CAPITULO VII. LA MUJER RAIZ

VII/ 1. Introducción

VII/2. Nacimiento de la tierra muerte en la tierra madre-útero, metáfora del cuerpo-vegetal, como transformación

VII/2a. El Cantar de los Cantares: El renacer de la figura de la Virgen María y de la figura de la mujer

VII/2b. La puerta del submundo: la *Vésica Piscis*

VII/2c La Gran Madre como raíz

VII/2d. La mujer como campo tierra

VII/3. El camino de Eleusis y Perséfone

VII/4. El subsuelo como nacimiento de las aguas primordiales

VII/5. Nacimiento y muerte el las aguas primigenias

VII/ 1. Introducción

Las raíces se encuentran debajo de la tierra, en la entrañas de la Madre Tierra de la que salimos al nacer y en cuyo seno terminamos acogidos al morir. La diosa Madre Tierra es partenogenética, es decir, es autorregeneradora y representa el misterio del nacimiento y la muerte, no solo como donante de vida y recibidora en la muerte, sino también al ser ella la que dinamiza y hace posibles todos estos procesos transformadores de renovación vital.

Hesíodo en la *Teogonía* describe el comienzo de la Tierra:

“Ante todo existió el Caos. Después Gea, la de amplio pecho, morada perenne y segura de los eres vivientes, que surge del Tártaro tenebroso de las profundidades”¹.

Según Chaves, parece que:

“Gea o la Tierra surge, inmediatamente después de citar inabarcable e incomprensible Caos, apareciendo como el como el primer principio sólido, inteligible y firme, el inicio de un futuro orden y de una razón vital. Enseguida, la Tierra empezará a desgranar hijos de toda condición [...] da a luz también a las Montañas al Ponto y al Océano y a un gran número de seres [...]”².

Esta solidez que todos pisamos es al mismo tiempo ininteligible. Nos imaginamos que esto se debe a las profundidades oscuras de lo hondo de los comienzos; lo hondo de donde nace todo y lo que le da razón y estabilidad al ser, es decir, a lo inconsciente como fuente de la consciencia y comienzo de la vida en la Tierra; representa a una mujer, una madre, la Tierra. A través de la historia aparecen en la mitología y el imaginario de las culturas la unión de la mujer con este concepto del *sub terram*, que indica que la vida ya sea vegetal, animal o humana, aflora, se eleva y se alimenta para crecer.

En el capítulo de “La mujer raíz” nos basaremos en el concepto *sub terram*, cuyo aspecto que más nos interesa es el de la resurrección, muerte-vida, a través de la raíz en las profundidades de lo insondable y primordial. Es más su aspecto de ensueño y del *inconsciente formador* lo que nos atañe aquí como base de la transformación corpóreo-vegetal que aparece en las diferentes obras de artistas contemporáneas y basadas en conceptos arquetípicos del renacimiento del vientre de Gea o Madre Tierra.

¹ HEÍSÍODO. *Los trabajos y los días. Teogonía. El escudo de Heracles* (introducción de María Josefa Lecruiyse y Enrique Palau). Barcelona: Omega, 2003, p. 3.

² CHAVES TRISTÁN, F. “Sub terram”, *op. cit.*, pp. 192-193.

Madre Gea³ es la raíz de la que todos nos alimentamos y en la que nos sostenemos, también la que nos acoge y recoge al morir, así como la contenedora de la muerte insondable a la que vamos, pero de donde venimos también. Tiene un aspecto perturbador que rige la inconsciencia, el sueño y lo secreto, que es la base de nuestra seguridad y lo que nos sostiene erguidos, como vegetales ascendiendo al padre sol. Es en sí una deidad femenina de creación en el sentido más amplio y ancestral, pues es la representación omnipresente de la Gran Diosa de la Prehistoria que se transforma más adelante en las diferentes deidades femeninas de la tierra.

Jung se refirió a la Gran Madre como la regidora de la naturaleza que como una red teje con sus raíces al mundo:

“Su edad cuenta muchos millones de años. Pero la conciencia individual es solo la inflorescencia y fructificación estacional que nace del perenne rizoma subterráneo, y esa inflorescencia y fructificación se encuentra en el mejor acorde con la verdad cuando incorpora a su cálculo la existencia del rizoma, pues la red de raíces es la madre de todo”⁴.

Esta es la idea de la red como entramado que sostiene al mundo desde el inconsciente, lo tapado, lo que no se ve; es la raíz que nutre desde la parte intangible de las ideas, el imaginario y los sueños de la humanidad, es la diosa árbol que todo lo sostiene desde abajo transformándose en la diosa de la Tierra, la diosa madre de la que nacemos y donde vamos al morir para que nos haga resurgir de la tierra otra vez como las flores, los germinados cereales, para convertirnos otra vez en frutos maduros y caer en sus brazos para volver a resurgir. La raíz como el retorno, como el eterno retorno de la vida representado en un proceso corpóreo vegetal guiado por ella, *la diosa vegetal madre tierra*.

VII/2. Nacimiento de la tierra muerte en la tierra madre-útero, metáfora del cuerpo-vegetal, como transformación

La tierra siempre ha estado ligada a la figura de la mujer, en este caso la mujer raíz pertenece a esa etapa cíclica que engloba todos los referentes y la simbología de la diosa Madre Tierra, relacionados con el *sub terram* o el inframundo. Desde ese lugar oscuro, inabarcable y cósmico, nacen todo lo vegetal y los alimentos, de los que todos los seres vivos nos nutrimos: representa la base donde el mundo se apoya para ser, nacer, vivir y morir. Como todas las deidades femeninas, la Madre Tierra posee una dualidad contradictoria: ser el origen de la vida y representar la muerte. Los dos aspectos son

³ Véase la introducción de “La mujer fruto”, ya que el concepto Gea y *Gaia* están ligados, así como la idea del fruto como lo corrompido de la carne y el concepto de lo putrefacto como forma de muerte antes del renacimiento.

⁴ JUNG, C. G.; READ, H.; FORDHAM, M. y ADLER, G. *The collected works of C.G. Jung*, vol 5: *Symbols of Transformation*. Nueva York: Pantheon Books, 1953, p. 16.

muy importantes a la hora de comprender los ciclos vitales humanos, animales y vegetales, ya que somos dependientes de ella, somos y formamos parte de lo que Neumann define como el Gran Círculo en el que los seres vivos funcionamos como satélites de la gran diosa Madre Tierra.

Actualmente, el ser humano ha intentado manipular, dominar y reducir a la madre naturaleza o Gea, con calendarios, máquinas, ordenadores, hombres del tiempo y la ciencia meteorológica —que intenta *predecir* los catástrofes naturales— así como, y sobre todo, con la industrialización alimentaria, la agricultura extensiva y en general la industrialización masiva de todos los recursos *naturales* que nos son dados de una manera gratuita como el agua, el aire y los alimentos. El acto antropocéntrico del ser humano está muy ligado a las líneas de pensamiento que emergieron a raíz del comienzo de la agricultura, donde los dioses y deidades masculinas comenzaron a asimilar las aptitudes fértiles y regeneradoras de la diosa madre, que no necesitaba mediación masculina para poder generar vida en el planeta hasta entonces, haciendo suyo el acto de la fertilización, pues los campos debían ser arados (acto de penetración) y *semillados* (acto de inseminar), acto en el que la tierra actúa como contenedora y útero, olvidando su óvulo como parte dual del proceso de creación. Neumann, Cashford, Baring y Eliade, entre otros, mencionan este cambio de pensamiento sobre todo en términos subconscientes, y relacionado con el inconsciente colectivo. Así, tomaron otra orientación estas connotaciones esenciales de entendimiento de los ciclos vitales y la comprensión del yo, así como sus roles femenino y masculino y la conciencia corporal interna y externa en el mundo.

La nueva vía de percepción inconsciente, de sus cuerpos interiores y exteriores, hizo que la religión, las sociedades y la actitud hacia el entorno cambiaran completamente. Clifford Geertz⁵ para poder describir el origen de la religión recurre indistintamente a la razón intelectual y a la emocional para crear un cierto orden en el proceder de la sociedad. Conecta el *ethos* —que sería la unión de la simbología del imaginario y lo ético en cuanto al comportamiento humano— con la idea de *cosmovisión*, que sería la visión omnipresente y circular del mundo desde el conocimiento del todo desde la naturaleza, es decir, que los símbolos almacenan la significación del intelecto y la emoción, engloban ese conocimiento y esto deriva en un cierto comportamiento. A través de los símbolos adquirimos un imaginario que subyace el razonamiento intelectual, apelando más a las emociones, y se subliman así en la comprensión del todo (cosmovisión).

Es primordial recordar que todo viene de la raíz: de la raíz de las cosas es de donde absorbemos la fuerza vital para la existencia; por ello, el concepto de la mujer raíz es la clave del origen fundacional de la mujer árbol, la mujer palmera, la mujer flor, la mujer fruto y, sobre todo, la que engloba a la mujer semilla.

“En genuina correspondencia con el simbolismo del *cuerpo-recipiente*, lo superior se cimenta sobre lo inferior y resulta inconcebible de abstraerse de su relación mutua”⁶.

Recorriendo diferentes casos de estudios antropológicos podemos vislumbrar a través de la simbología comparada ciertas luces sobre el sentido interno de la mujer

⁵ GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2005.

⁶ NEUMANN, E. *La gran madre...*, *op. cit.*, p. 60.

raíz; como el caso que Witter menciona en su obra a través de los *símbolos instrumentales*⁷, la selva de los símbolos donde estudia la simbología de los rituales de paso de la tribu ndemdu, donde, dice, que cada ritual tiene su propia función con determinadas metas y que utilizan ciertos tipos de instrumentos u objetos dependiendo de la intención de esos rituales. Por ejemplo: en los rituales que buscan la apertura de la mujer hacia lo fructuoso, se utilizan como símbolo instrumental porciones de árboles llenos de frutos o árboles que poseen muchas raíces saliendo de las ramas; se atribuye a estas raíces la representación de los niños y se relacionan con las mujeres fructíferas. Estos símbolos afectan de alguna manera a decisiones poderosas a través de lo consciente, lo inconsciente y los deseos.

“A través de los símbolos se crean unas ‘fuerzas’ que determinan o influyen dirección de los pensamientos de personas o grupos”⁸.

En el ritual *nkula* los símbolos predominantes son un amasijo de objetos de color rojo arcilla (*mukundu*) y el árbol *mukula*, de cuya corteza se obtiene un líquido rojo que para la tribu ndemdu representa tanto *la sangre menstrual de la mujer* como *la sangre del nacimiento*, que es la sangre que acompaña al nacimiento de un niño. El fin de este ritual es, entre otras cosas, cortar la hemorragia de la sangre en los partos o menstruaciones. Se hacen actos simbólicos como que los hombres de la tribu corten el árbol *mukula*; una parte se utiliza para esculpir la forma de un bebé que luego se introduce en una calabaza redonda con sangre de un gallo sacrificado, arcilla y otros elementos. Todas las medicinas rojas representan la coagulación de la sangre menstrual de la paciente. Ideológicamente, la calabaza llena de medicina y el árbol *mukula* forman la *línea de matriarcado o útero*⁹:

“La tierra es la matriz”¹⁰.

Como tal, la tierra asimila la matriz, es decir, el origen de todas las cosas y es la Madre Tierra. Mircea Eliade cuenta una historia que pertenece a la mitología indonesia: encuentra en un tubérculo el cuerpo de la diosa, pues es a su vez una *raíz-cuerpo* que pertenece a las profundidades de la tierra y explica cómo nace la agricultura, alrededor del cuerpo desmembrado de la deidad *Hainuwele*, que a su vez proviene de otra figura mítica, la del cuerpo de Osiris fragmentado y renacido en un árbol tronco. Parece ser que el milagro de la fragmentación corpórea está relacionado con el poder de la regeneración a través de la agricultura, su significación nace de *la división* como creación, ya que sin *partición* no sucede el milagro de la creación.

“Los Ceram, de una de las islas de Nueva Guinea, a partir del cuerpo desmembrado y diseminado de una joven semi-divina, Hainuwele, aparecen las plantas de la primavera que no se conocían, especialmente los tubérculos, es decir que a través de la ingesta de esos tubérculos se nutren de la sustancia de la Diosa”¹¹.

⁷ TURNER, V.W. *The forest of symbols...*, op. cit., p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ TURNER, V.W. *The forest of symbols...*, op. cit., p. 41.

¹⁰ ELIADE, M. *Historia de las creencias y las ideas religiosas...*, op. cit., p. 69.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

El tubérculo es una raíz que adquiere a través de los tiempos una relación estrecha con el cuerpo, sobre todo con el cuerpo femenino; los poderes que se adquieren de las profundidades de la tierra son retenidos y succionados por esta raíz. Como el tubérculo nace en tierra adquiere su poder, que se asocia con el poder del inconsciente, el sueño, la magia. La esencia de estar bajo la tierra y nacer en ella está ligada al útero materno en el que se adquiere la vida, por ello, parece que también es la fertilidad una de las muchas propiedades de curación de la mandrágora. Es en el Hades o inframundo donde las diosas engendraron a sus hijos, como la diosa Isis que bajó al inframundo para engendrar a Horus y dar vida a su hermano-marido Osiris. Aparecen entonces dos conceptos simbólicos del *sub terram*: uno sería el concepto del *morir-sepultura* y otro el de *semilla-concepción* de la vida, según el origen creador.



Figura 1. Manuscrito médico de Ububchassym de Baldach llamado *Meghastrum Sanitatis*, siglo XIV. Bagdad. Lámina del *Libro de los símbolos*, de RONNBERG, A. y MARTIN, K.

El acto de morir nos lleva al acto de revivir; morir significa caer en el involuntario mundo del inconsciente y del sueño. En cambio, nacer significa nacer del origen germinal del inconsciente hacia la fuerza vital del sol. Ambos lugares y conceptos

pertenecen a la noche de lo oculto, es decir, a lo que ocurre en el interior del contenido. Este lugar contenedor puede representar, el *recipiente*¹² o *cuerpo como recipiente*, es decir, si tomamos la idea del cuerpo en el que existen todo tipo de orificios, del que sale y entra materia —aire, alimentos, semen, etc— convirtiéndose y transformándose por dentro en otro estado material y saliendo de otra manera y por otro orificio, se crea una especie de *alumbramiento* desde lo oculto y misterioso del cuerpo.

Estos estados ocultos del *cuerpo como contenedor* se aplican, como ya hemos mencionado, a la diosa madre; ella, por tanto, pertenece en su lado *sub terram*, a todo lo oculto, mágico, alquímico y creador. De los orificios de la Tierra Madre salen todo tipo de vegetales, aguas, montañas, valles, manantiales, árboles frutales, trigo, flores, etc.; todo ello nace y sale de su cuerpo, este que cuerpo posee el misterio de la creación y, por lo tanto, ayuda al crecimiento y al empuje vital del nacimiento mientras que es también el que se nutre de todos esos alimentos que se transforman y crecen.

“Una transformación de esta naturaleza no es jamás un proceso *técnico*, como cree nuestra consciencia secularizada, sino un misterio”¹³.

La tierra y las raíces son parte esencial del crecimiento de lo vegetal: primero cae la semilla, la tierra la acoge, humedece y comienza un misterio; le salen raíces y la semilla se abre en un tallo, que crece de la tierra hacia el sol estirándose y desplegando sus ramas. Las hojas recién nacidas emprenden su apertura, al final de los tallos aparecen unas gemas que concentran un poder que explota en una flor. A través de una maduración mediada por el sol, la luna y el agua, la flor se convierte en un hermoso fruto que contienen el sabor, el olor y la esencia de la planta. Este fruto adquiere todo la fuerza nutritiva de la planta que a su vez viene de las profundidad de la tierra, es en sí mismo un misterio de la creación y de la emanación del crecimiento por doquier. Todo ello es parte del poder creador y otorgador de la Madre Tierra, y es creado por debajo, en el húmedo y arcilloso suelo fértil del que todo emana y al que todo retorna.

Según Neumann, hay varias transformaciones derivadas del proceso vegetal:

“La primera serie de transformaciones progresa del fruto al jugo, y de este, a través del proceso de fermentación, a las bebidas alcohólicas, cuyo carácter espiritual-lunar hace presencia en el elixir de la inmortalidad del soma, el néctar, el aguamiel, etc. La segunda serie asciende igualmente desde el reino natural de las plantas hasta la esencia de los venenos y de la medicina, en la que prevalece la dimensión espiritual de la creación y que de nuevo está gobernada por la luna y en última instancia por la Gran Madre”¹⁴.

La Tierra Madre nos envenena, pero también nos cura; el acto de la curación así como la manipulación de los alimentos son actos del carácter elemental femenino, ya que sanar al enfermos es una forma de resurrección y acompañamiento a través del camino de la muerte y el renacimiento. Es un acto espiritual de transformación.

¹² Hablamos del recipiente y la mujer contenedora en el capítulo dedicado a la mujer semilla y en concreto en parte dedicada a la mujer contenedora relacionada con la conservación de los alimentos transformadores.

¹³ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 72.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

“Los transmisores y administradores de esta dimensión¹⁵ del Gran Femenino —originariamente casi siempre mujeres— son figuras sagradas, sacerdotisas”¹⁶.

De la Tierra Madre salen todas estas sustancias que ayudan a la transformación, y los humanos creen en su curación a través de ellas como medicinas; por el contrario, los venenos también crean sus efectos en el cuerpo y llevan hacia la muerte o la enfermedad.

“Enfermedad e intoxicación, embriaguez y curación, son los procesos anímicos que los seres humanos han relacionado en todas partes con un principio motor espiritual invisible, cuya intervención es una causa de una transformación de la personalidad”¹⁷.

La diosa Deméter, muchas veces relacionada con la diosa Madre Tierra, posee el aspecto positivo de la relación en contraposición a su hija Perséfone, ya que Deméter

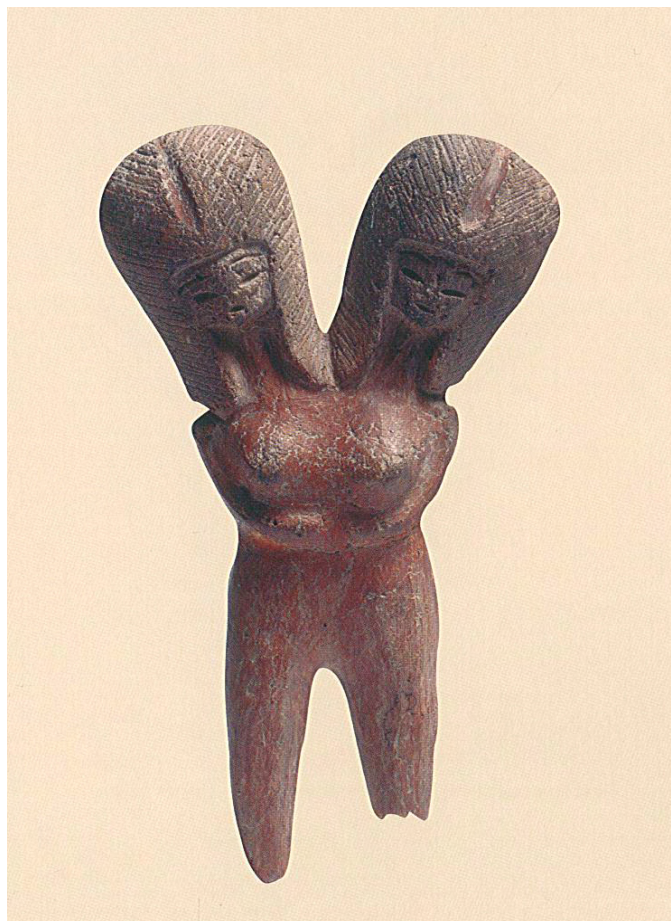


Figura 2. Figura de cabeza doble relacionados con las diosas de la agricultura, 3500-1800 a. C. Cultura *Valdivia*, costa central de Ecuador.

¹⁵ Se refiere Neumann a la dimensión de la curación y resurrección como transformación a través de las plantas.

¹⁶ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 72.

¹⁷ *Idem.*

actúa como catalizadora de vida y nutrición a través de los cereales, mientras que Perséfone actúa como la iniciadora de la desolación y la muerte de los vegetales en la tierra, cuando entra en el submundo, haciendo que lleguen el frío invierno, el hambre y la muerte. Las dos se representaban como aspectos elementales femeninos en el Neolítico, que es cuando comienzan los cultivos y todo lo que concierne la agricultura y los cereales. Por tanto, todo lo subterráneo cobra su importancia, ya que es lo que alimenta la planta, es fuente o nacimiento. Como son dos diosas que se interrelacionan y entrelazan, aparecen como la diosa doble, o de dos cabezas, ya que son en realidad una, pero que se desdobra en dos comportamientos distintos: uno, el carácter elemental femenino positivo, que da la vida a través del alimento a la luz del sol y la sequedad, y otro, el carácter elemental femenino negativo, que da muerte, oscuridad y humedad. De la oscuridad nace la luz: sin oscuridad no hay luz; eso es determinante para comprender cómo estas diosas llevan la carga del crecimiento del alimento y la muerte por hambre en la Tierra.

El juego cósmico de la luz y la oscuridad es un juego de dobles y opuestos, que genera un movimiento circular que activa la fertilidad y la muerte de la Tierra. El alimento es todavía hoy una de las claves de la supervivencia en el planeta, y aunque estemos menos en contacto con la Tierra y sus ciclos, sabemos, desde la base de nuestra memoria, que el alimento fue el elemento principal de nuestra subsistencia y que hoy en día sigue siendo esencial, pero la conciencia de este hecho se encuentra tamizada por otras necesidades secundarias, por ejemplo, los combustibles. Si lo pensamos bien, es la tierra la fuente de la abundancia de todas nuestras necesidades y como tal es representada por las diosas del alimento, como las de los cereales en Occidente, las del maíz en América y las del arroz en Asia; ellas son las responsables de la fuente de alimento.

Sin embargo, para que toda esa alimentación sea posible, es en la raíz donde se genera esa vida alimentaria, y también es regida por las diosas de lo subterráneo. También son calificadas como las diosas de la muerte, ya que acompañan a los muertos en su viaje, pero igualmente conocen los misterios de la resurrección y la vida. Muchas de ellas estaban casadas con los dioses del inframundo o tuvieron que bajar a resucitarlos ya que estaban muertos, y frecuentemente *concebían* con ellos un hijo en la misma oscuridad del Hades, como lo haría Isis con su hermano Osiris concibiendo a Horus, o cuando Inanna busca a su amado Tammuz en las profundidades y le resucita de la muerte, o cuando María Magdalena busca a Jesús en la cueva de los muertos y le ve resucitado. Todo ello conforma una gran metáfora llena de misterio: el *misterio de la creación*, donde en la oscuridad de la cueva, bajo tierra, en la tumba la deidad femenina conoce la entrada y la salida, además resucita a su amado, y concibe un hijo que sería la continuación corpórea del padre. Esta parábola simboliza el proceso vegetal de nacimiento-semilla, crecimiento-tronco, sublimación-flor, fruto-hijo, muerte-raíz-resurrección.

Parece que Cleopatra hablaba ya de la mandrágora como planta que incitaba al sueño y que transportaba a través del tiempo. “Dame a beber mandrágora [...]. Así duermo durante un gran periodo de tiempo. Mi Antonio está de viaje”.

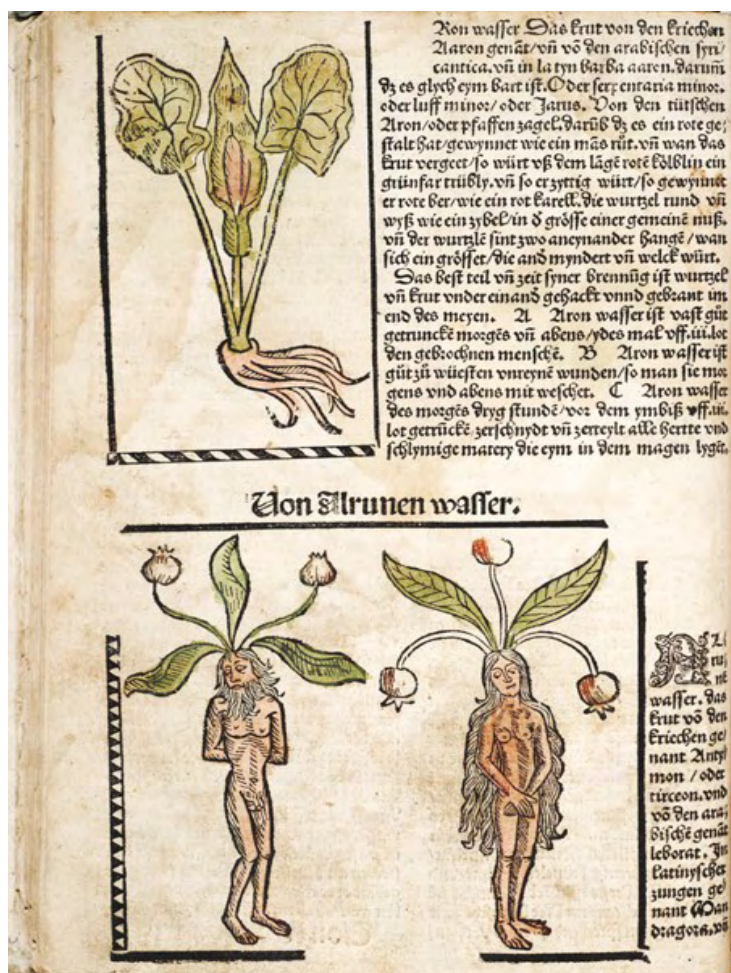


Figura 3. Mandrágoras humanas, siglo XV. Lámina del *Códice Hortus Sanitatis: De hebris*.

Aparecen en los códices y tratados medicinales una serie de imágenes antropomórficas con la mandrágora corporeizada en hombre y mujer. Es conveniente recalcar que el hombre y la mujer han sido representados antropomórficamente como plantas, vegetales o árboles. Sin embargo, es la figura femenina en la que estamos interesados, pues recae en ella esa representación *vegetal-humana* por sus diferentes funciones elementales que se asimilan a las plantas, como la nutrición, la fertilidad y la transformación. La mandrágora posee un doble efecto según la dosis: si es elevado, puede matar y, si es leve, puede curar; incita también al sueño y a los sueños y visiones. Se la asocia a un sinfín de rituales en los que la figura de la curandera, bruja o hechicera era la conocedora de sus propiedades. Se le atribuía también una relación con la mujer, ya que el tubérculo parece en muchas ocasiones un cuerpo humano. Por ello, otra vez

aparece corporeizado en planta el cuerpo femenino. Todo su cuerpo adquiere forma de raíz y en la coronilla aparece la planta como una extensión del cuerpo hacia la luz.

La raíz está en el subsuelo, en la parte invisible al ojo como parte del inconsciente oculto a la luz de la consciencia, cuando se toca o ingiere la parte del tubérculo, parece ser que hay una muerte instantánea, que efectivamente simboliza perfectamente la figura del tubérculo como parte del Hades, el lugar de la muerte, el lugar del sueño eterno, al que Cleopatra cita como el lugar donde ella desearía estar cuando su amado Marco Antonio está fuera. También la mandrágora nos recuerda a la flor de loto, que se aspira para sobrellevar el viaje o sueño hacia la muerte en el transcurso del camino hacia el Hades o inframundo. En la alquimia la mandrágora también se representaba en figura de mujer, ya que su raíz corporeiza su figura y posee ciertos conocimientos medicinales.

Según Briffault:

“La búsqueda, por las mujeres, de verduras comestibles, la familiarizó con las propiedades de las hierbas, y las convirtió en los primeros médicos [...] La palabra medicina, y el nombre Medea, la médica herbaria y hechicera proceden de la misma raíz, que significa conocimiento y sabiduría”¹⁸.

Las diosas de la tierra o subsuelo representan la embriaguez y, por tanto, la exaltación y el éxtasis, de igual modo que todos los brebajes donde se *fermenta* y provienen de la corruptibilidad.

VII/2a. El Cantar de los Cantares: El renacer de la figura de la Virgen María y de la figura de la mujer

El mundo vegetal invita a la contemplación, pero visto desde un posible proceso vegetal en el modo que invita a la visión mística y a las teofanías¹⁹; la contemplación del mundo vegetal y la naturaleza ha sido un motor impulsor de la mística y el acercamiento a la divinidad.

En la visión de los monjes como Saint Bernard de Clairvaux —que fue el regenerador de la Orden del Císter y padre de la mística medieval— se reflejaba la vida ascética: la severa pobreza tanto en el alimento como en el vestir, la meditación y la contemplación de la naturaleza eran claves para el desarrollo interior.

La Orden del Císter era contraria a la cluniacense, pues esta última era demasiado rica, ostentosa, en sus templos empleaban mucha luz e imágenes y esculturas que parecían invitar a la contemplación de la belleza y no a la oración. La orden religiosa cisterciense era de la idea de que la meditación, el ayuno y el silencio ayudan al acercamiento a Dios e incluso a las visiones místicas (mediante el éxtasis). También incluían el trabajo manual, el despojarse de lo material y la oración, buscaban lugares yermos y solitarios, como lugares de meditación y ascetismo para construir sus abadías.

¹⁸ BRIFFAULT, R. *Las madres*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 102.

¹⁹ Honorio de Autum decía: “teofanía id est divina ap aritio”.

La Orden del Císter estaba fundada por los monjes benedictinos, y existió desde el siglo II hasta el XIII. Buscaba una reforma en la orden benedictina, sobre todo en la forma en la que se manejaban los monjes en los conventos, su orientación en el rezo, la forma de orar y dar sermones; se buscaba un control sobre todos los curas, por ello, se crearon escuelas y bibliotecas para formarlos. La Orden del Císter llegó a estar muy unida a los nobles y reyes, así como a pobres e intelectuales, por lo que el abanico de creyentes se abrió y se creó entonces una orden multinacional en red con reuniones anuales.



Figura 4. Minnesinger Herr Konrad Von Altstetten reclinado sobre su amada. Códice de origen secular, siglos XIII-XIV. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg.

Aparece la figura de Saint Bernard de Clairvaux, o San Bernardo de Claraval. Era tan gran orador que hasta Lutero le tenía en muy alta estima; buscaba siempre el significado de las palabras sagradas de la Biblia y realizaba sermones en los que comunicaba de una

manera excepcional —le llamaban doctor meliflúo, es decir, que poseía la miel en la boca²⁰—. Prodigaba sermones sobre el Cantar de los Cantares donde se refleja sobre todo *el amor de dios a la Iglesia*, que se representaba metafóricamente por la historia de amor conyugal del rey Salomón y una joven morena de origen egipcio.

Lo interesante de este cántico es la adoración que se profesa a la joven a través de insinuantes descripciones de estados vegetales, como los frutos, la miel, el rocío y las flores, a través de la naturaleza de los deseos, entre ellos y de sus cuerpos.

Se cree que estos cánticos sagrados llegaron desde Mesopotamia al mundo hebreo; relatan el amor de un joven matrimonio que se encuentra separado y cuyo amor carnal consuman. Los elogios profesados a esta joven egipcia se integraron en la Iglesia católica para realizar un cambio de paradigma hacia la adoración de la Virgen María, que produjo después los cantos marianos. En ellos se ensalzaba la figura de la Virgen en todos sus estados; ese cambio reverbera en todo lo relacionado con la figura de la representación de la mujer y todo lo referente a lo femenino. Estas relecturas influyeron después en todas las corrientes literarias, en lo que se llamaría más tarde cantigas de amigo o cantigas de amor, así como en la creación a través de los trovadores de sus poemas de gestas de caballería, donde había que conquistar a la mujer y donde esta y el amor eran el premio a las penurias de la guerra.

Todo ello ocurre solamente una vez que se es reforzada la figura de San Pedro en Roma. Cuando el papa tiene una cierta autoridad sobre los reyes y el poder de nombrar a los obispos, pues parece que “Cristo le dio el poder a San Pedro”; se reafirma así el poder de la Iglesia en los reinados. Aparece entonces en el Concilio de Nicea la idea de la Virgen como madre de dios, por lo que empieza la devoción a la figura de la Virgen como madre y como figura femenina. Saint Bernard, a muy temprana edad, tuvo un sueño iniciático en el que vio a la Virgen dar a luz al *verbo-niño* durante la noche de Navidad. Eso fue el comienzo desde su propia experiencia de la adoración de la Virgen.

Más tarde, una vez que es monje en la abadía de Clairvaux, contrajo una enfermedad y coincide con Guillaume de Saint Thierry en la enfermería, con el que entabla un diálogo sobre la naturaleza espiritual del alma y los remedios contra las enfermedades de los vicios que se muestran en el Cantar de los Cantares.

El lenguaje del Cantar de los Cantares muestra una tendencia a la transmutación continua entre el cuerpo humano y los deseos, con todo un abanico de metáforas vegetales unido a lo sagrado o religioso como experiencia de dios. Esa transmutación está muy unida a la experiencia corpórea femenina:

“[E]l carácter transformador está operando claramente en la función básica de lo materno-femenino, tanto en la gestación como en el alumbramiento²¹

²⁰ La miel y la abeja están relacionadas con el conocimiento, sobre todo en el antiguo Egipto, donde se untaba miel en la boca “abierto” de los muertos al momificarlos. Los alquímicos también utilizan a las abejas para evocar este concepto; construyen geometría, son capaces de crear de las flores el oro líquido que es la miel. El concepto miel-boca es conocimiento, es llevar la esencia de las flores y, por tanto, la materia esencial a la boca. También se metían una abeja en la boca.

²¹ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 43.

[...] como psíquicamente donde el carácter elemental femenino, induce lo existente al movimiento, al cambio, y en definitiva a transformarse”²².

La parte psíquica es el ánima, que según Neumann es la parte del inconsciente femenino, tanto en hombres como en mujeres, que mueve, seduce, impulsa a la acción y da el valor necesario para todas las aventuras del alma y del espíritu y la creación en los mundos externo e interno. Según Paul Verdeyen, gracias a esta enfermedad, Saint Bernard le pudo contar a Guillaume²³, por la primera vez en la historia del cristianismo occidental, la experiencia directa de dios. Estas palabras venían de una persona verdaderamente carismática y durante esos encuentros con Guillaume, Saint Bernard encuentra un nuevo lenguaje apropiado para contar sus experiencias directas con dios: el lenguaje del Cantar de los Cantares²⁴.

Más adelante y con el apoyo de Guillaume escribe unos sermones sobre las Cantigas, en la que utiliza un lenguaje que evoca una experiencia interior y estaba dedicado sobre todo a los monjes de vida ascética. Ese lenguaje es en parte bastante sensual y provocador. Como por ejemplo cuando el esposo besa a la esposa en la Cantiga, en la que el *Verbo*²⁵ *da alma-esposa un beso*.²⁶

“Car la grâce du baiser apporte un doublé don: la lumière de la connaissance et l’huile de la ferveur. En effet, l’Esprit est esprit de sagesse et d’intelligence. Comme l’abeille qui produit la cire et le miel, il est en mesure de faire briller la lumière de la science et de faire goûter la saveur de la grâce”²⁷.

En el sermón Saint Bernard cuenta cómo a través del beso de dios a su esposa, no solo se transmite el amor profundo de la pasión, sino a la vez la luz del conocimiento, comparando la luz con la miel de las abejas en la boca y el gustar del sabor de la gracia. En el Cantar de los Cantares aparece:

“[C]ada imagen es un símbolo que orienta la vida y todo el cantar tiene un sentido existencial. La esposa, que vive desde ahora en el jardín terrenal perfumado por la presencia del amante divino, será acogida en la cámara nupcial para alcanzar la visión perfecta de Dios”²⁸.

También aparecen escenas de *conjunctio*²⁹, donde hay una escena de penetración ardiente de la Iglesia en el corazón de Cristo:

“La Iglesia audazmente penetró hasta el corazón de Cristo. Este reconoce que le place, ella se pone en lugar del rival, se convirtió en la esposa y se unieron en abrazos robados. En el ardor del espíritu, permanece entrelazado al

²² NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 37.

²³ Guillaume de Saint Thierry fue un teólogo y místico del monasterio de Abbot, amigo de Saint Bernard, que después escribió *Vita Prima Bernardi* en el 1147. En él se documenta la vida de San Bernardo de Claraval entrando en los detalles de sus experiencias místicas tempranas.

²⁴ BERNARD VERDEYEN, P. y FASSETTA, R. *Sermons sur le Cantique*. París: Editions du Cerf, 1996, t. I, p. 26.

²⁵ Aquí se refiere a la figura de Dios.

²⁶ BERNARD VERDEYEN, P. y FASSETTA, R. *Sermons sur le Cantique*, op. cit., p. 47 (Cantar de los Cantares SCt 8,5,1, pp. 12-13).

²⁷ *Ibid.*, p. 48 (Cantar de los Cantares SCt 8,6,1, pp. 15-22).

²⁸ *Ibid.*, p. 54 (Cantar de los Cantares SCt 8,6,1, p. 25).

²⁹ Término de la unión mística alquímica del hombre y la mujer, donde aparece la idea de la creación material como la unión entre el fuego hombre y el agua mujer.

ungido Señor, al que ella no cesa de acariciar y degustar, caen arroyos de aceite de júbilo, ella maravillada, besa a Dios ungido”³⁰.

Todas estas *metamorfoseantes* escenas son interpretadas por Claraval y otros religiosos como que dios es el verbo, que penetra, besando a la *mujer alma iglesia*. Es decir, que los religiosos hacen una relectura de un texto de antes de la era Mesopotámica y que luego fue añadido a la Biblia, en el que la joven amada es la Iglesia y no la joven prometida.

Según Baring y Cashford, el Cantar de los Cantares representa la unión del *matrimonio sagrado*, formando parte del imaginario de nuestra civilización como un modelo arquetípico que muestra del amor y las relaciones carnales mediante un lenguaje cargado de *metáforas vegetales* que invitan a las fuerzas fertilizantes de las diosas vegetales en la relación carnal, y derivan después en ritos de la fertilidad para la activación de campos y las parejas recién casadas. Se produce una metamorfosis arbórea femenina, como la mujer que es árbol y es capaz de parir un hijo o también alimentar con sus pechos de las ramas.

En el Cantar de los Cantares las escenas evocan sensualmente situaciones de amor: desde la sensualidad táctil de los frutos maduros, el olor de las flores o la miel de las abejas como metáfora del cuerpo femenino y del amor carnal entre el matrimonio sagrado. Todo ello es trasladado con valentía por Saint Bernard en sus sermones. Usaba el primer sermón del esposo y la esposa, en el que habla de Jesús como esposo y la esposa es la Iglesia³¹, y realizan un acto carnal descrito con elementos sensuales vegetales, el cual Sait Bernard explicitaba, enardeciendo las emociones de los oyentes. Otra razón por la que se menciona a Saint Bernard en esta tesis es porque apoyó a la que probablemente fuera la primera mujer visionaria religiosa, otorgándole poder: Hildegarda Von Bingen, a través de cuya mirada visionaria se hicieron grandes avances en la mística europea, a través de imágenes y escritos, los cuales trataremos más adelante en este capítulo y que también vimos en “La mujer fruto”.

³⁰ BERNARD VERDEYEN, P. y FASSETTA, R. *Sermons sur le Cantique*, op. cit., p. 57 (Cantar de los Cantares SCT 8,6,1, p. 36).

³¹ El primero en atribuir este sentido de la Iglesia como esposa fue Hipólito refiriéndose a que “la esposa de Cristo es la Iglesia”. Pablo (Ef, 5: 22-23).

VII/2b. La puerta del submundo: la *Vésica Piscis*

En el siglo XII los monjes, en las bibliotecas de los grandes monasterios cistercienses, realizaron miniaturas de escenas bíblicas y textos sagrados en los que encontramos varias láminas que muestran a la *Iglesia como una mujer*, que nace de la herida del costado de Jesús. Esta escena nos lleva al nacimiento de Eva de la costilla de Adán y nos recuerda la escena de Adonis naciendo de la hendidura de un *árbol madre* en forma de *Vésica Piscis* o vulva; el árbol es femenino porque es su madre, Mirra, la que se convierte en árbol. Dafne también se convierte en árbol huyendo de Apolo para salvaguardar su castidad; el símbolo de la mujer convertida en árbol vinculada a temas como el *útero-vagina-vésica-nacimiento* aparece en la mitología ligado al imaginario de las diosas del sicomoro y de la palmera. Estas aperturas de heridas de las que salen mujeres o niños llaman la atención, ya que se encuentran entre una herida, una vulva o una puerta: entrada de un lugar oscuro e inconsciente o salida a un mundo lleno de luz y consciente. Nos encontramos ante un misterio al que llamaremos *la puerta del submundo: Vésica Piscis*.



Figura 5. La mujer creada a partir del hombre. Libro Coral del Monasterio de Prüm, vers. 1138-1147.



Figura 6. Creación de Eva. Biblia Millstatt, vers. 1180-1200. Klagenfurt, Landes, archivo VI.19.

Como hemos mencionado anteriormente, es en el inframundo donde se gesta la vida y también donde se acoge la muerte.

Si analizamos en profundidad la situación *árbol-cuerpo-cruz-Jesús*, podemos relacionarlo con la herida de Jesús así como con la herida del árbol de la que nace Adonis (figura 10). Cuando Jesús es crucificado, el hecho de que esté colgado en el *árbol cruz* le

hace parte del árbol; Jesús corporeiza al árbol, se convierte él mismo en el árbol y se hace una herida-vésica de la que sale la Iglesia.



Figura 7. Giotto di Bondone, *La Crucifixión*, 1320. Museo de Bellas Artes de Estrasburgo.

Entonces podría ser Jesús el árbol cósmico y María Magdalena la que acompaña al árbol, la que sostiene la escena de la transformación de Jesús, primero en su muerte y luego en su resurrección en la cueva-submundo, al igual que lo hace Isis con su marido-hermano Osiris o Inanna con su amante pastor-rey Tammuz. La herida es una puerta de transformación, que está en el *árbol cruz* que representa Cristo, donde lo material se transforma en espíritu y viceversa. Es precisamente el *Jesús árbol* quien actúa de *figura femenina de transformación arbórea*, del que nace el mundo a los pies de su tronco, cerca

de las raíces. De ahí que Eva nazca de Adán, y que sea la astilla, y no la costilla, el lugar de donde se nace en su tronco. Eva o la cristiandad representada en mujer son las que

nacen de la herida y María Magdalena la que acompaña la muerte, luego son las conocedoras de *la entrada*, que posee ya la forma de vésica o vulva:

“Entrad por la puerta estrecha: porque el camino que lleva a perdición es ancho y espacioso; y los que van por él, son muchos”³².

La *cruz árbol* de la que Jesús se cuelga aparece también en el episodio mitológico del árbol cósmico Yggdrasil, cuando el dios Odín se cuelga del árbol cósmico para poder adquirir conocimiento, como una de las trece pruebas iniciáticas que tenía que pasar; al colgarse, debía herirse así mismo. A Odín le colgaron del árbol durante nueve días y nueve noches y se clavó una lanza en el costillar, escena que recuerda a la del Cristo ensartado por un soldado romano con una lanza, que le hizo una herida de la que salía sangre, sustancia a la que se le atribuyen muchos significados y misterios. A la sangre de Cristo se le atribuye el don de la inmortalidad y de la curación al que la beba; ya que se recoge



Figura 8. Jacobello del Fiore, *Virgen y niño con San Juan el Grande y San Antonio*. Museo de la Academia, Venecia. Foto: Valerie de la Dehesa.

también, dicen que por María Magdalena, en una copa, a la que luego llamarán “grial”. El elemento vertebrador de la sangre circula por una serie de simbolismos que adquieren

³² Mateo, 7: 13.

un nivel de misterio. En cuanto a la representación de la herida de Cristo, también se crea una serie de metáforas e imágenes sugerentes sobre el origen del mundo, que posee una forma de *Vésica Piscis* o pantocrátor, que se pone en las entradas de las grandes catedrales. Con Jesús en el centro, como se puede ver en la puerta principal de la Catedral de Chartres o en el centro del corazón de la Virgen naciendo de la herida o *Vésica Piscis* como en la imagen de Jacobello del Fiore en donde la Virgen representa la contención y la protección y es la que abre la puerta o *Vésica Piscis* al nacimiento de Jesús.

En realidad, la Virgen de Del Fiore representa un árbol que protege, da a luz teniendo a sus pies la abundancia de la naturaleza; ella protege con su manto y alumbra el mundo, es la Gran Madre, sincretiza a la diosa del Paleolítico que engendra, contiene, protege y nutre al mundo. En la Virgen hay una herida que es igual que la de Cristo en el árbol, ella es un *árbol Virgen*. La herida abierta de Cristo se ensalza en este manuscrito iluminado del *Salterio y horas* de Bonne de Luxemburgo, que, según Cirlot, evoca a una vulva femenina o *Vésica Piscis*, que parte de la iconografía cristiana:

“[E]voca el útero a partir del cual Cristo engendró a la iglesia”³³.



Figura 9. *Herida de Cristo*, 1349. Manuscrito iluminado del *Salterio y horas* de Bonne de Luxemburgo. Francia.



Figura 10. *Nacimiento de Adonis*. Libro *Metamorfosis* de Ovidio, libro XV. Bélgica, Flandes.

Parece que la escenografía ocurre siempre alrededor o encima del árbol axial o cósmico que da base a todos estos acontecimientos y que se relacionan, ya sea directamente o de una manera más circunstancial, con el poder femenino de la creación, su órgano sexual o con la presencia femenina como poderosa o conocedora del

³³ CIRLOT, J. *Diccionario de símbolos*, op. cit.

funcionamiento del árbol axial del conocimiento o fruto prohibido. Bien es sabido que el árbol axial también era representado por la cruz.

La cruz y la muerte están vinculados con la cueva o el submundo así como con la ascensión al cielo; este es muy parecido al movimiento de la diosa árbol palmera Nut que bajaba al inframundo y ascendía sobre la bóveda estelar. Maurice Prou, especialista en historia y arqueología del periodo del Medioevo temprano, dice en la decoración de un sarcófago encontramos una *palmera crucifijo*, es decir, que la palmera se convierte en cruz en Saint-Martin-Chennetron (del departamento de Seine et Marne). Comenta:

“Los padres de la iglesia veían en el árbol de la vida un símbolo de resurrección a causa del renacimiento anual de sus hojas”³⁴ [...] La iglesia se ha aproximado de una parte al árbol de la ciencia del bien y del mal o el árbol de la vida, o también a los dos, sin diferenciar a cual se refieren, ciertos doctores los confunden y por otra parte a la cruz de la que estaba atado el Señor”³⁵.

Concluye entonces:

“Comprendemos ahora la presencia de sarcófagos, que están hechos de un árbol como símbolo de la *resurrección*, o de un árbol sobre el cual es plantada una cruz, indica que la cruz es el árbol de la vida, *Lignum vitae*, es la traducción en imagen de esta idea, utilizados en los primeros siglos de la iglesia donde el árbol de la vida es la prefiguración de la cruz y al mismo el tiempo, es un acto de fe y de esperanza”³⁶.

No podemos olvidar tampoco su función *nutricia* del árbol, por ejemplo con las nornas que alimentan el árbol que todo lo sujeta, Yggdrasil, de la fuente de Urd —de lo que todo lo que cae en el se vuelve blanco como la leche y del que salen cisnes—, es decir, que cabe tener en cuenta su relación con la leche y la alimentación desde el árbol por parte de las deidades femeninas, igual que sale o nace de la herida de Cristo, la Iglesia. Parece ser que Afrodita estaba enfadada con Cencreide, la esposa de Cíniras, por comparar la belleza de su hija Mirra con la suya.

Para vengarse, hace que Mirra se enamore locamente de su padre Cíniras, que era el rey de Siria, y cometieran incesto en un lugar oscuro. Le intenta inducir al sueño y pero Cíniras se da cuenta del engaño y decide perseguirla hasta matarla, pero ella, al despertar, está avergonzada e implora a los dioses que la metamorfoseen en un árbol de Mirra. A los diez meses, cuando Cíniras estaba cazando, lanzó una flecha al árbol de Mirra que abrió la corteza del cual salió Adonis.

³⁴ DUCHET-SUCHAUX, G. *Iconographie médiévale: image, texte, contexte*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique; Diffusion; Presses du CNRS, 1990, p. 111.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Ibid.*, p. 112.

El árbol de la mirra, *commiphora myrrha*, se utilizaba en la Antigüedad en Oriente Medio como un incienso que ayudaba, entre otras aplicaciones medicinales, a acompañar en los rituales de la muerte a las almas, apaciguándolas, así como ahuyentando los olores de putrefacción. El incienso se obtiene de la corteza y es una resina de color dorado, si el tronco lo exuda, y rojizo, al abrir la corteza, por lo que parece una herida abierta. Por eso es posible que se asociara con la herida de Cristo, su muerte y con el nacimiento Cristo y Adonis.

La artista Eva Lootz se adentra en el mundo de las heridas como lugares de nacimiento. En la exposición *A la izquierda del padre*, a través de unos dibujos, crea *vésicas* o vulvas donde la vida comienza; dialoga constantemente a través del dibujo acerca de cuestiones que rozan lo inconsciente y se adentra en las profundidades del simbolismo a través de la imagen. Utiliza papel milimetrado, para mostrar el entramado que lo sujeta todo espacialmente y alude a lo espaciotemporal. Parece que Lootz busca romper con los límites entre lo emocional del color enraizando en la subconsciencia y dando forma con el dibujo que alude más a la razón. Parece como si quiera adentrarse con los dedos por las aberturas de las heridas o vulvas, como si quisiera, de una manera táctil casi escultórica, llegar a lugares ocultos o escondidos, llenos de misterio: el misterio de la creación entre la vida y la muerte.

Hay una cierta noción de exploración, como si la artista, desde el dibujo, empezara a hurgar en la materia, desde el origen hasta la muerte de esta. ¿Porqué y cómo nace la vida? ¿Qué es la vida y de dónde viene? Son planteamientos creativos desde la materia a través del dibujo y la pintura. No debemos olvidar que Lootz es escultora y por ello la materia forma parte fundamental de su obra; ya sean instalaciones, esculturas, dibujos o incluso pinturas o grabados, hay siempre ese cuestionamiento del comportamiento material, a todos los niveles, desde lo orgánico.

Eva Lootz hurga la materia en el agujero cósmico, en el origen del mundo de una manera libre y creativa buscando respuestas y acercándose al tiempo y al espacio como origen del universo. Un lugar insondable donde nace la materia y de donde es absorbida para desaparecer, un lugar donde se puede viajar en el tiempo, un agujero negro que posee todos los secretos universales. Un agujero cuya puerta es abierta y cerrada por una mujer árbol que refleja el mundo en su interior, nocturno y celeste.

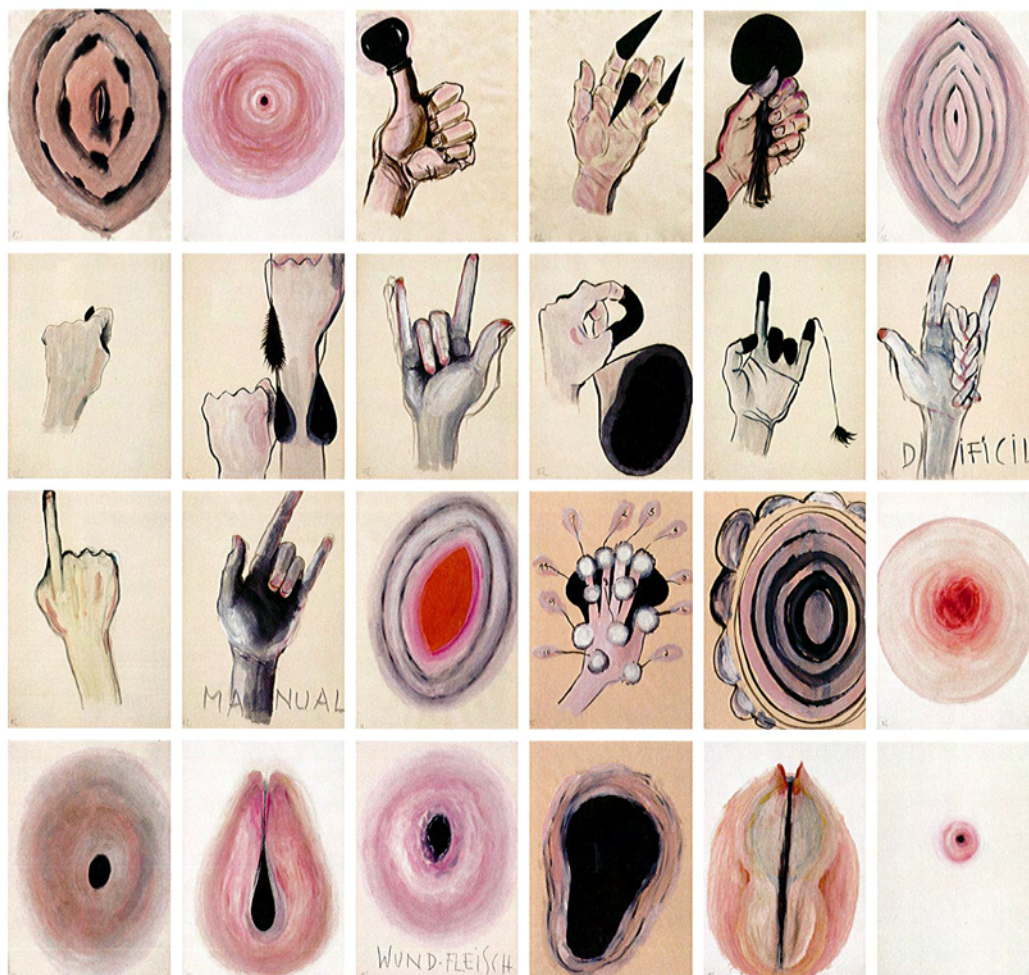


Figura 11. Eva Lootz, *Agujeros y Entremanos*, 2001-2007. Acrílico anilina sobre papel, lápiz.

El árbol como figura femenina paridora, que da la vida a través de una incisión o herida abierta en forma de vulva o *vésica* —que es en realidad el símbolo del origen del mundo— está relacionado con la figura de Cristo que, como árbol, también pare a través de su herida. Es una acto creador femenino per se, pero lo hace o lo retoma Cristo recostado en el árbol cruz pariendo a la Iglesia.

En el ritual *nkula*, los símbolos predominantes son un amasijo de objetos de color rojo arcilla (*mukundu*) y el árbol *mukula* del que de la corteza se obtiene un liquido rojo y para la tribu ndemdu representa, tanto *la sangre menstrual de la mujer* como *la sangre del nacimiento* que es la sangre que acompaña al nacimiento de un niño.

El fin de este ritual es entre otras cosas cortar la hemorragia de la sangre en los partos o menstruaciones, se hacen actos simbólicos como cortar el árbol *mukula* por hombres de la tribu y un aparte se utiliza para esculpir la forma de un bebé que luego se introduce en una calabaza redonda con sangre de un gallo sacrificado, arcilla y demás. Todas las medicinas rojas representan la coagulación de la sangre menstrual de la paciente. Ideológicamente la calabaza llena de medicina y el árbol *mukula*, forma el la *línea de matriarcado o útero*³⁷.

También encontramos una serie de rituales paganos que todavía hoy se realizan con los árboles y los nacimientos-muertes de los niños, ya que hay una tendencia a “devolver” los cuerpos al origen, igual que nacemos de la Madre Tierra y se nos devuelve a ella, que nos “acoge en su seno”. Este caso sería el enterramiento en la tierra o cueva que nos acoge, de ahí la expresión, “del polvo vienes y en el polvo de convertirás”.

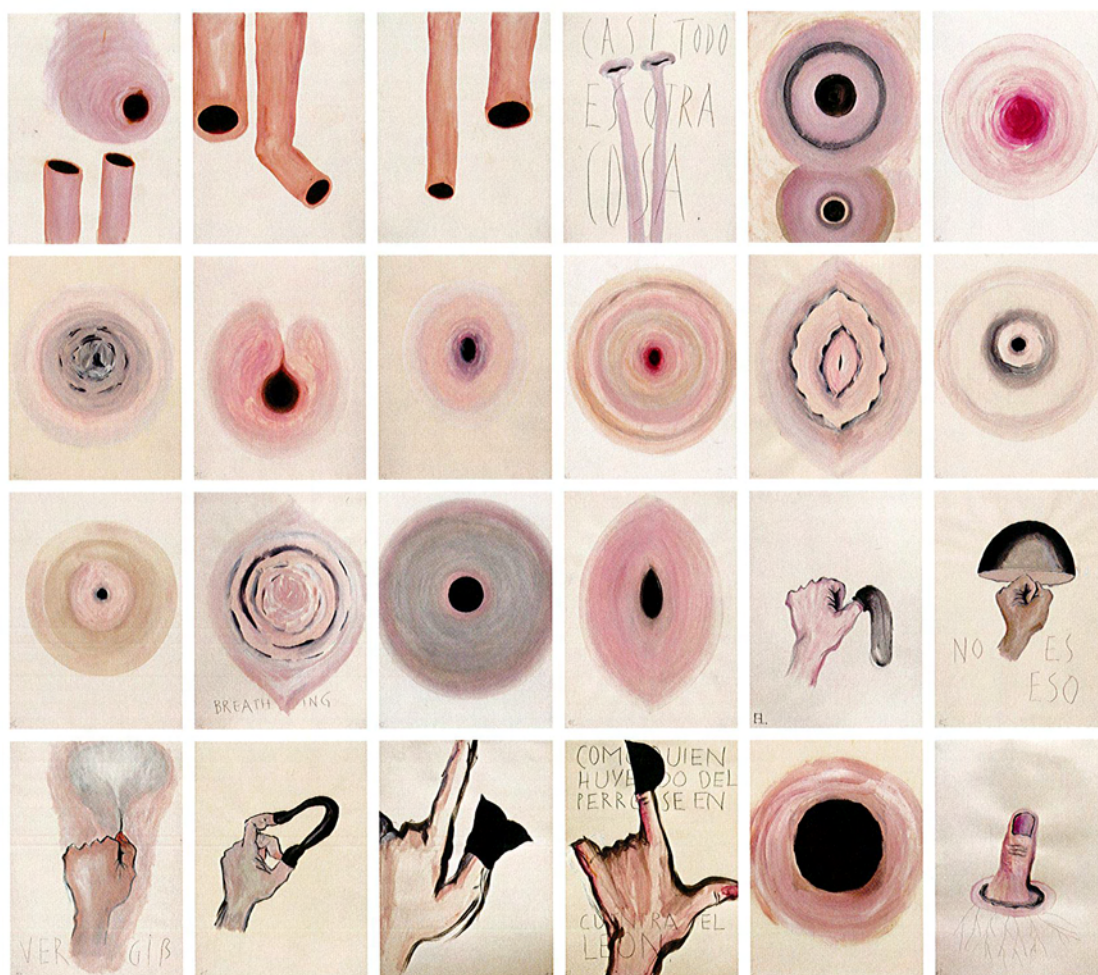


Figura 12. Eva Lootz, *Agujeros y Entremanos*, 2001-2007. Acrílico anilina sobre papel, lápiz.

Como referimos en el epígrafe IV/2 de “Las diosas de la fertilidad vegetal conocedoras de la vida y la muerte”, aparecen deidades femeninas en forma de árbol que acogen, transforman, nutren y guían al muerto y al vivo a través del camino de la vida y

³⁷ TURNER, V.W. *The forest of symbols...*, op. cit., p. 52.

actúan siempre como una puerta de entrada o salida hacia la muerte o hacia el nacimiento.

La antropóloga y bailarina Katherine Durham dedicó parte de su investigación de estudios etnográficos en Jamaica a la observación de los rituales de los nacimientos y partos en los años cuarenta en Accompong. Allí la figura del árbol aparece en el momento de acomodar la placenta y los restos del cordón umbilical en el agujero donde luego plantan un árbol, como símbolo de pertenencia al lugar como tierra familiar. Del mismo modo, en Indonesia se hacen unos pequeños nichos con puertas en el tronco del árbol sagrado *Sulawesi*, en Tana Toraja, para meter a los bebés muertos como medida de protección de sus almas; es como un árbol madre que acoge a las almas de los bebés como la diosa huichol árbol con pechos, llamada Xochiquétzal.



Figura 13. Nichos acogedores de bebés muertos al nacer en el árbol sagrado *Sulawesi*. Tana Toraja, Indonesia. Foto: Richard Wong.

El hecho de que de las placentas, que son en realidad el origen o donde se forma y se acoge la vida, nazcan los árboles plantados y que estos se conviertan en veladores, simbolizando la vida paralela o sincronizada con el niño, nos revela la importancia simbólica material que adquieren estas figuras *árbol mujer* en el inconsciente de la población que los emplea como protectores de sus pequeños, y también la apropiación personalizada del territorio.

Un ritual ayuda a materializar el inconsciente para poder dar un paso más en la vida; son unos marcadores de pasos en el camino que hacen trascender e integrar psicológicamente o emocionalmente las vivencias importantes. En Cataluña hay un árbol milenario de la familia del roble situado en Ancosa (Anoia) con un tronco de cinco metros de diámetro que posee una función protectora de bebés también a través de una incisión que se realizaba en el tronco. Se pasaba a los bebés por dentro recitando unas

frases protectoras, en la noche de San Juan, que coincide con el solsticio de verano. Este ritual absorbía las posibles enfermedades y les otorgaba fuerza.



Figura 14. Ritual realizado en Ancosa, Cataluña. Al nacer los niños se les pasa por un árbol como si nacieran de él. Lámina del glosario popular Catalán.

Hay una idea latente detrás de la figura del árbol, del tronco abierto por una incisión, que acoge la muerte y trae los nacimientos de doble acción o doble sentido, del entrar y el salir, del consciente y el inconsciente, del sentido contradictorio, de la vida y la muerte, que evocan a la Gran Madre. En esta imagen de una miniatura del siglo XI (figura 15) vemos cómo se contraponen dos escenas del nacimiento de Eva con el nacimiento de una mujer que sale de la herida de Cristo colgado en el árbol; esa mujer es la Iglesia. La escena de la mujer saliendo de la herida de Cristo, quien tiene por columna vertebral la cruz o árbol cósmico, es en sí una metáfora del árbol pariente, que pare una vida, y recurre al mito de Isis arbórea que engendra a su hijo Horus, que nace directamente en el Hades. Es decir, que la Isis árbol pare a Horus.

También hemos de tener en cuenta que, al salir Eva del costado de Adán, en realidad, aparece el concepto de los *gemelos o hermanos*, que salen del mismo cuerpo y sangre, y siendo iguales luego se unen en amor. Como Isis y Osiris, hermanos que luego contraen matrimonio, puede ser esto sencillamente una metáfora de la igualdad de mujer y hombre, son hermanos y son iguales ante dios, su padre.

Esa figura o imagen es el *conjunctio* o la unión de los dos seres iguales pero opuestos que la alquimia representa en muchas ocasiones y que llama también androginia: primero uno nace del otro de “una misma cosa” y luego, al estar separados, vuelven a juntarse en una unión o *conjunctio*, que significa en la alquimia la unión del principio

masculino y el principio femenino en un enlace de cielo con la tierra y el espíritu ígneo con la materia acuosa. Esta cópula cósmica se dice que es indestructible. Se produce una especie de ritmo primordial de nacimiento, el uno del otro y la unión sexual después, de unión, desunión y vuelta a empezar.



Figura 15. Creación de Eva del apéndice costal de Adán, 1170. Iglesia de Saint-Michel de Hildesheim. Los Ángeles Paul Getty Museum, ms 64 f.10.v.



Figura 16. *Creation d'Eve et la naissance de l'Eglise biblic moralise*, 1215-1225. Viena, Oster Bibliotheca Nacional.

El concepto de la división en la creación es parte de casi todas las culturas y suele hacer referencia a la división dual y opuesta de lo masculino y lo femenino partiendo de una unidad total. En la *Brihadaranyaka Upanishads* del año 1000 a. C, leemos:

“Él estaba solo: no gozaba: uno solo no goza: deseaba a un segundo, y se hizo como un hombre y una mujer fuertemente abrazados. Él transformó en dos su propio ser. De donde surgieron marido y mujer”³⁸.

³⁸ RAWSON, P. *El arte del tantra...*, op. cit., p. 102.

Según Barton, aparecen a lo largo de la historia de las culturas árabe, asiria o babilónica, deidades que poseían una cierta androginia, y así lo demuestra en su artículo “An Androgynous Babilonian divinity”³⁹, cuando habla de una inscripción sobre la diosa *Athtar* y su transformación en un dios⁴⁰; los Sabatéos aclaran que *Athtar* no fue tanto transformada en un dios, sino que fue dividida en una deidad con una parte masculina, *Tâlab Riyâm* o *Ilmaqquhu* y una parte femenina, *Shamsu*, a los que se consideraba como padres de sus adoradores. La idea de división como concepto fundamental de la creación aparece ya en los escritos sagrados hindúes en los que se recoge que una fuerza creadora hace a la mujer de sí misma para compartir algo. Este concepto es llevado a la idea de unidad dividida, por eso Adán y Eva salen del mismo cuerpo, se dividen por igual:

“Cuando Dios creador, separa las aguas superiores de las inferiores, introduce los elementos diferenciados es decir el cielo de la tierra. Así como en Enoch (53, 9-10) hace alusión a las aguas cósmicas, mostrando entonces que las aguas superiores reemplazan el rol de lo masculino, y las aguas inferiores a la mujer. Lo alto y lo bajo, el día y la noche, lo invisible de lo visible, lo celeste y lo terrestre aparecen en el mismo orden que lo femenino de lo masculino”⁴¹.

La reintegración de los complementarios es en realidad una vuelta al estado primordial, pero con un cambio de conciencia de la unidad, es decir, que es una vuelta al estado donde todo estaba unido hasta que dios lo separó para crear el mundo, pero ya es otra materia, es una materia o un estado de conciencia diferente al primevo, ya que ha sido alterado y renovado. Por ello la “androginia se considera un símbolo de divinidad, de plenitud, de autosuficiencia, de fecundidad y de creación”⁴². Es un signo material de totalidad.

El árbol del conocimiento de Adán y Eva es un árbol axial y cósmico porque es en realidad lo que une el cielo y la tierra. Por ello, el árbol del conocimiento diferencia a Dios de los seres humanos, ya que tiene el poder de unir y por eso se lo relaciona con la unión sexual, ya que puede al unir a Adán y a Eva a través de la serpiente, que es representada como el animal de las raíces de la tierra y que también simboliza *la unión* con lo cósmico.

Al producirse esa unión o *conjunctio* entre Adán y Eva gracias a las enseñanzas del animal cósmico, la serpiente, se produce una unión divina que se relaciona con la vuelta a la unidad, es decir, a la divinidad, ya que dios es la unidad. Por ello, cuando la cruz de Cristo se utiliza como *axis mundi* o árbol, en otras palabras, *lo que lo une todo*, en realidad se simboliza el poder creador, es decir, a dios. Por ello, el árbol es creador y puede *parir*, como también Cristo puede parir, a través de su herida que simboliza una *Vésica Piscis*, una vulva femenina, o un pantocrátor, porque es en realidad la puerta de la creación, la puerta de la entrada a la muerte-vida.

³⁹ BARTON G.A. “An Androgynous Babilonian divinity”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 21, 1900, pp. 185-187.

⁴⁰ El artículo fue publicado en *Hebraica*, vol. X, p. 204. Los derembourgs lo publicaron en *Journal Asiatique*, vol. II, n.º 8, pp. 256-266.

⁴¹ GHEERBRANT, A. y CHEVALIER, J. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 24.



Figura 18. Láminas alquímicas *Donum Dei*, siglo XVII.

A nivel material, la alquimia explica ese comportamiento *matérico* de los elementos a través de lo simbólico y de la imagen. Esta idea de la transformación de la materia en todas sus combinaciones, representada por imágenes simbólicas, es en realidad un reflejo de lo que hacen los artistas que trabajan a nivel *matérico*, a través de las imágenes y del elemento etéreo (éter) o mental (espíritu).

Las miniaturas del Medioevo representan que los estudiosos de la alquimia hacían láminas explicativas de los procesos alquímicos del comportamiento y en el *Domus Dei* se muestra una combinación alquímica de la resurrección, donde se convierte el cadáver en espíritu, a través de la unión o *conjunctio*. La resurrección se produce en lo más hondo de la cueva, en las raíces, cuando el fruto maduro cae y se pudre; al ocurrir esto se produce un renacimiento: la semilla que está contenida en el fruto se abre, se rasga y emerge una nueva vida de regeneración. La semilla es el nuevo renacer y como tal posee la forma de la *Vésica Piscis* o pantocrátor.



Figura 19. Pantocrátor de la Catedral de Chartres.



Figura 20. *Sheela-Na-Gig*, siglo XII. Iglesia de Kilpeck, Herefordshire, Inglaterra.

La forma de semilla del pantocrátor alude a la vésica, como el origen del mundo, y lo colocan normalmente encima de las puertas de las iglesias, simbolizando que es *la puerta* por la que se entra al origen, a la unidad, es decir, a dios. Esta entrada o puerta simboliza la entrada al submundo, al laberinto o espiral transformadora. En el capítulo “La mujer flor” hacemos referencia a este proceso de transformación a través del símbolo de la espiral, recobrado de la cultura minoica junto con el laberinto, de hecho, la Catedral de Chartres posee un laberinto en el recinto principal en cuyo centro está Teseo. Esta referencia hace posible una vinculación estrecha con el concepto de *entrada al Hades* o *entrada al submundo*, donde uno vuelve a renacer. La catedral corporeiza un gran árbol

cuya entrada es la herida o vésica, y el tronco es la espiral o laberinto; la sublimación es la transformación en forma de ascensión. La vésica o forma de semilla del pantocrátor ligada al símbolo de la espiral está representada en la vulva rodeada de espirales del sello neolítico que mostramos en el capítulo “La mujer flor” del minoico, del 2000 a. C.

Otra figura que recoge toda la tradición de la Gran Madre es la *Sheela-Na-Gig*, que simboliza a través de una *vésica-útero* la bienaventuranza, situándola ya en el siglo XII en la iglesia de *Kilpec* en la parte superior de la puerta de entrada. Esta figura está vinculada al arquetipo de la *diosa árbol*, ya sea Diana de Éfeso, Artemisa —que

significaba “dar a luz”⁴³— o Diana, “la que abre el útero”⁴⁴, puesto que estas deidades son las que protegen a las mujeres en los partos y los nacimientos, y así están relacionadas a todo lo que viene del misterio de la vida y la muerte. Son diosas vegetales que unen el cielo y la tierra como lo harían la diosa del sicomoro o la diosa palmera.



Figura 21. Nancy Spero, *Sheela-Na-Gig at Home*, 1996. Impresión collage en papel, instalación en video. Museo Reina Sofía, Madrid.

Nancy Spero se apropia de la figura de la *Sheela-Na-Gig* y la incorpora en su obra como símbolo de lo femenino. Spero, al principio de su obra, utiliza la iconografía de la mujer, tanto las diosas como los arquetipos a través de la historia, y la lleva a un cuestionamiento político de denuncia social contra las violaciones y los crímenes de guerra, basándose sobre todo en Vietnam. Un tiempo después, Spero comienza a trabajar en la reivindicación feminista a través de los iconos femeninos. Joanna Isaak⁴⁵ cita a Spero hablando sobre los iconos femeninos que utiliza en sus obras como “interiores prelingüísticos de los espacios eternos” y crea un lenguaje que viaja en el tiempo y el espacio sin palabras, en el que se crean formas que se materializan, hablando de las imágenes arquetípicas se forman en el inconsciente. En la obra *Sheela-Na-Gig at Home* Spero utiliza a la diosa de la fertilidad colgada en un tendedero; por una televisión adyacente aparece la imagen de Spero diciendo que no tenía secadora. Utiliza de un modo irónico la colocación la diosa ancestral en una situación doméstica.

⁴³ GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa...*, op. cit., p. 110.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁵ ISAAC, J. *Nancy Spero: la peinture féminine*. Conferencia en el Museo Reina Sofía, Madrid. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/nancy-spero-peinture-feminine> 27/11/2008>.

VII/2c. La Gran Madre como raíz

Frida Kahlo muestra muchos aspectos de la mujer raíz en su obra a través de autorretratos. Como casi toda su obra es autobiográfica, Kahlo procede a expresar sus estados de ánimo a través de su cuerpo, que usa como plataforma antropomórfica vegetal. Expresa de una manera naif y directa, muy influenciada, como Ana Mendieta, por toda la mitología americana de las diosas de la fertilidad, la tierra y del agua, lo que se vincula artísticamente con toda la simbología femenina vegetal ancestral, y hace una relectura de todo ello en su tiempo.



Figura 22. Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre el abrazo de amor de el universo, la tierra (México), yo, Diego y el Señor Xólotl*, 1931. Museo de Arte Moderno de San Francisco. Colección Albert M. Bender.

En este autorretrato vemos a Frida llevando una situación personal de intimidad al aspecto de la Madre Tierra azteca, Cihuacóatl, que, hecha de barro-piedra, la abraza,

sostiene a la pareja, y representa a Gea o Gaia. La diosa Cihuacóatl es la diosa de la muerte y el nacimiento, sale de cuclillas, pariendo a un niño entre las piernas, pegada a la tierra; es la diosa que representa a la diosa árbol, que pare en la base del tronco cerca de la raíces de la tierra de donde todo nace. Es la diosa que guía a los muertos en su viaje. Igual que Isis, también llamada la diosa de la serpiente, pues es un símbolo de regeneración tectónica y resurrección; es tejedora y guerrera, amante de los héroes de guerra y rige el agua primigenia y la profundidad húmeda de la tierra. Frida la elige para que la sujete a ella y a Diego, que está en sus brazos como su hijo, como sería el hijo de Isis que ella sostiene y amamanta, Horus, el que posee la visión. Esa es la visión que Diego posee en el ojo de la frente, ya que la visión viene del pájaro y Horus es pájaro. No olvidemos que las diosas de la muerte relacionadas con lo subterráneo y las raíces poseen la vista del pájaro y la experiencia de la serpiente, ya que juntan el cielo con la tierra como lo harían las diosas árbol. Frida sujeta a Diego-marido-hijo y ve a través del ojo de su hijo, mientras le sujeta. El tema de la sustentación tiene mucho que ver con el acoger y recoger de la deidad de la tierra y de la serpiente.



Figura 23. Un aspecto de la diosa de la tierra azteca, que adquiere otro nombre según su función, Tlazoléotl. Piedra aplita. Tamaño: 20 x 50 cm. Dumbarton Oaks, Research Library Collections.

En la imagen vemos a la diosa azteca pariendo al ras de la tierra y enraizándose ella misma a la tierra de la que está hecha, como si el niño saliera del lodo primigenio. Se la caracteriza por el grito de las parturientas, ya que, como la diosa árbol Isis y la diosa Diana de Éfeso son las diosas que protegen los partos y la vida naciente, observamos en el cuadro de Frida que a la diosa le mana leche nutricia del pecho, y de su cuerpo salen todo tipo de plantas, mientras que de sus brazos salen raíces. El señor Xólotl es el perro de Frida, que representa a Xólotl, un perro cancerbero que protege la entrada del inframundo. Todo ello está sujeto por una fuerza contenedora cósmica que les abraza, pero que posee una fuerza dual femenina, de la luna, y masculina, del sol incandescente que representa la conciencia, como lo hace el fuego que sujeta Diego Rivera; mientras que la diosa de la Tierra emana ríos de su cuerpo, Frida Kahlo emana sangre.



Figura 24. Frida Kahlo, *My Nurse and I*, 1937. México. Colección Dolores Olmedo.

Kahlo se amamanta de la diosa de la Tierra, que aparece en este caso como sostenedora de la vida y nutricia, aunque la máscara denota también el aspecto negativo de la diosa Cihuacóatl, que con su máscara muestra su aspecto más terrible de dadora de muerte y guerrera, pero apacigua a Kahlo con su leche nutricia. La diosa es la diosa de lo subterráneo, del inconsciente, del sueño, de todas las irrealidades, y la amamanta. Al hacerlo se produce una transformación en la artista: ella deviene en lo que come, deviene en esos aspectos que la diosa le transmite a través del alimento lácteo enraizándose en el inconsciente del inframundo. Los aspectos vegetales de la imagen

son húmedos, ya que en la nocturnidad la vegetación recibe la suave lluvia que alimenta la tierra, haciéndola fértil y abundante de hermosas plantas de hoja verde, que las rodean. La cualidad vegetal de los conductos de las glándulas mamarias de los senos es trasladado a los dibujos de Louise Bourgeois; en su papel de raíz, las mamas son las raíces nutricias que ayudan a la transformación del árbol, las raíces-senos femeninos alimentan al árbol que crece de ella, desde el mundo subterráneo del inconsciente hasta la luz del consciente.

“El niño se construye al lado de su madre, construye el yo con ella como referencia, ella moldea su inconsciente con el carácter elemental positivo y negativo. El yo es la consciencia, de orden masculino, depende en gran medida de la inconsciencia, de orden femenino que suele ser de una gran gravitación psíquica de consciencia a su alrededor, el Gran Femenino”⁴⁶.

Este vínculo luego se traslada de forma permanente y profunda en el inconsciente que va interviniendo el inconsciente del adulto toda su vida, es decir, que lo acompaña en su proceso de evolución, incluidos la muerte y el mundo de los sueños. Louise Bourgeois trabajaba mucho con los sueños. El mundo intangible que a través del ensueño se muestra y emana al consciente que lo recuerda, accionando la transformación y la evolución, viendo el mundo de otra manera. No solo el consciente se nutre del mundo inconsciente, sino que lo necesita como contrapunto al mundo real, al que a través de crisis se van trascendiendo asentándose en una evolución.

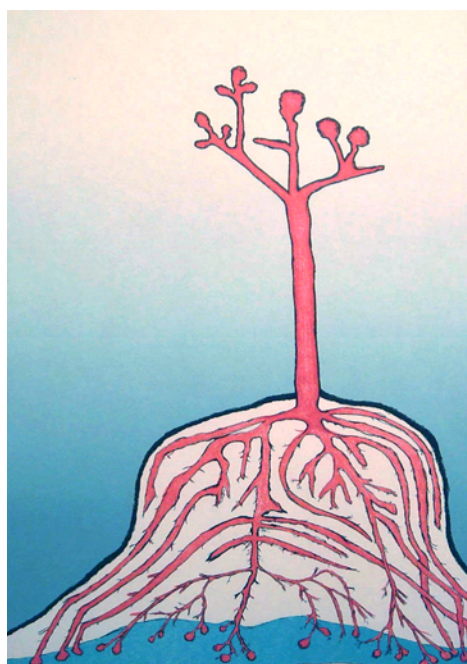


Figura 25. Louise Bourgeois, *The Ainu Tree*.
Tamaño: 73,66 x 50,8 cm.

La raíz no solo tiene la función de sostener fijar y contener, sino que además nutre, para que así se resuelva el crecimiento como transformación y evolución; es el

⁴⁶ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 44.

detonante de la sublimación del árbol en flor y luego en fruto. Sin la vía circulatoria del árbol-raíz, no habría vida ninguna.

Hilma af Klint recurre a las plantas como mecanismo de entendimiento de la transformación *matérica* y espiritual en el ser humano, son los vegetales los que poseen una dimensión espiritual. Hilma af Klint decía:

“Primero intentaré comprender las flores de la tierra, haré de las flores mi punto de partida; con igual cuidado estudiaré luego lo que las aguas del mundo conservan. Después será el éter azul con todas sus variadas especies animales... Y finalmente me adentraré en el bosque, estudiaré los húmedos musgos, todos los árboles y los animales que habitan entre esas frescas y oscuras masas arbóreas”⁴⁷.

Carl Gustav Jung, a través de dibujos de sus *canalizaciones*, dibuja árboles como mecanismo vertebrador de la ascensión y trascendencia del espíritu en su procesos de desmaterialización y materialización cíclica. No solo creaba estos árboles para entender esos procesos, sino que también los comparaba con pacientes como si fueran determinados árboles:

“Así una persona cuyas raíces están tanto arriba como abajo y el bajo, es el igual a un árbol que crece simultáneamente hacia arriba y el bajo. El fin a alcanzar no es la altura ni lo de bajo, sino el centro”⁴⁸.

Jung descubre el inconsciente a través de los sueños, y es en esa la zona que vive en el inframundo donde se alojan las raíces del árbol que nos representa y nos sostiene, y lo dibuja en forma de mujer árbol. La representación de la figura 26 podría estar en cualquiera de los capítulos de esta tesis, ya que representa la tesis en casi toda su extensión. Es un *árbol mujer* de invierno en cuya la raíz se encuentra el énfasis de la imagen. En la raíz radica el *inconsciente-inframundo-sueño*, en donde Jung basa todos sus conocimientos e investigaciones junto con Freud. El inconsciente es lo que alimenta el consciente, que Jung y Freud estudian en profundidad para poder *curar* a sus pacientes. Indagaban sumergidos en las profundidades de los sueños de los pacientes y averiguaban su imaginario, sus fantasmas, sus miedos-demonios que encauzaban hacia el lado consciente del paciente para conseguir la liberalización del individuo. Las *raíz-inconsciente-demonio-miedo* se representa a través de un imaginario simbólico que Jung consigue descifrar, concluyendo que poseemos todos un *inconsciente colectivo* que está intrínsecamente vinculado al imaginario mitológico, de las religiones y los cuentos de civilizaciones distintas en todos los puntos del mundo. Ese imaginario se repite en una forma o modelo al que llama arquetipo, y la mujer-árbol-vegetal es un arquetipo de transformación. La mujer o deidad ayuda a esa transformación y la representa,

⁴⁷ MÜLLER-WESTERMANN, I.; WIDOFF, J. y HILLSTRÖM, Y. (curadores). *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*, op. cit., p. 237.

⁴⁸ Jung empezó el *Liber Novus* al principio de 1913, y continuó ininterrumpidamente hasta 1930. Desde entonces hasta su muerte en 1961 añadió información esporádicamente. El libro nunca salió de su casa y él lo enseñó solo a unas pocas personas; su familia mantuvo esta privacidad después de su muerte.

facilitando todo su carácter elemental femenino sobre el yo del individuo y ayudándolo a trascender.

Representa la transformación y como tal se ejerce un juego de opuestos, donde hay una tensión de contrarios en el interior del individuo que ayuda a su reconciliación en un nivel superior de consciencia. El arquetipo de mujer árbol es el que ayuda a resolver esas tensiones a través del cuerpo, pues da vida a través de la semilla, nutre con los frutos y la leche, hace crecer hacia la luz, sublima en flor-pájaro-alma y deja morir al fruto que transmutará en semilla, volviendo a nacer. Este ciclo se repetirá una y otra vez formando un movimiento infinito. Ese movimiento está relacionado con la espiral que es el propio movimiento cósmico, así como el movimiento de las plantas al crecer siguiendo al astro Sol.



Figura 26. Carl Jung, *Alchemical Studies. L'arbre Philosophal*, 1967. Londres y Nueva York.

El yo se identifica con los procesos de transformación elementales de la naturaleza, y utiliza el imaginario del árbol del mismo modo que se ha utilizado en las diferentes religiones y mitologías: representando al hombre y a la mujer, con un lenguaje hermético o esotérico, como en la Cábala o el Jardín del Edén; en la alquimia, el árbol se ha representado como la sublimación de los elementos y la materia como reflejo de la evolución espiritual. En la imagen vemos uno de los dibujos realizados por Jung en el

que se ve a una mujer enraizada a la tierra. Posee una raíz serpiente que se enrosca a lo largo de su cuerpo recogiendo su cabeza y subiendo por el tronco hasta llegar a lo que podría ser un brote de flor o fruto, que a su vez aparece repetido en el comienzo de la

raíz, a los pies de la mujer. La imagen se encuentra dividida en cuatro partes: arriba, abajo, lados y centro. Cada lugar se encuentra en total armonía y equilibrio: lo que hay arriba se encuentra abajo, aunque realmente es el centro lo que llama la atención con esas dos bolas que pueden ser frutos y que la mujer sujeta armónicamente en su mismo centro.



Figura 27. Carl Jung. Página de su obra *Le Livre Rouge*.

En otro dibujo de Jung de *El libro rojo*, vemos cómo la serpiente tectónica hace de la serpiente de Yggdrasil que engulle al mundo poco a poco además de sujetarlo; por su puesto, el mundo es el árbol y la serpiente es la raíz que sostiene y alimenta el mundo árbol, pero a la vez lo engulle; hay un movimiento opuesto y dual. La serpiente refleja el

movimiento vital de la vida, de crecimiento y de fuerza desde las profundidades de la tierra. En la mitología africana, según Geoffrey Parrinder:

“La serpiente es esencialmente movimiento, el símbolo del movimiento fluido, como los meandros de agua [...] está sumergido en el agua debajo de la

tierra viviendo en el océano y representa el poderoso movimiento incesante [...]. Al principio, la serpiente encontró solo aguas estancadas en la tierra, entonces dibujó los cursos de los manantiales y canales de los ríos, entonces nació la vida en la tierra”⁴⁹.

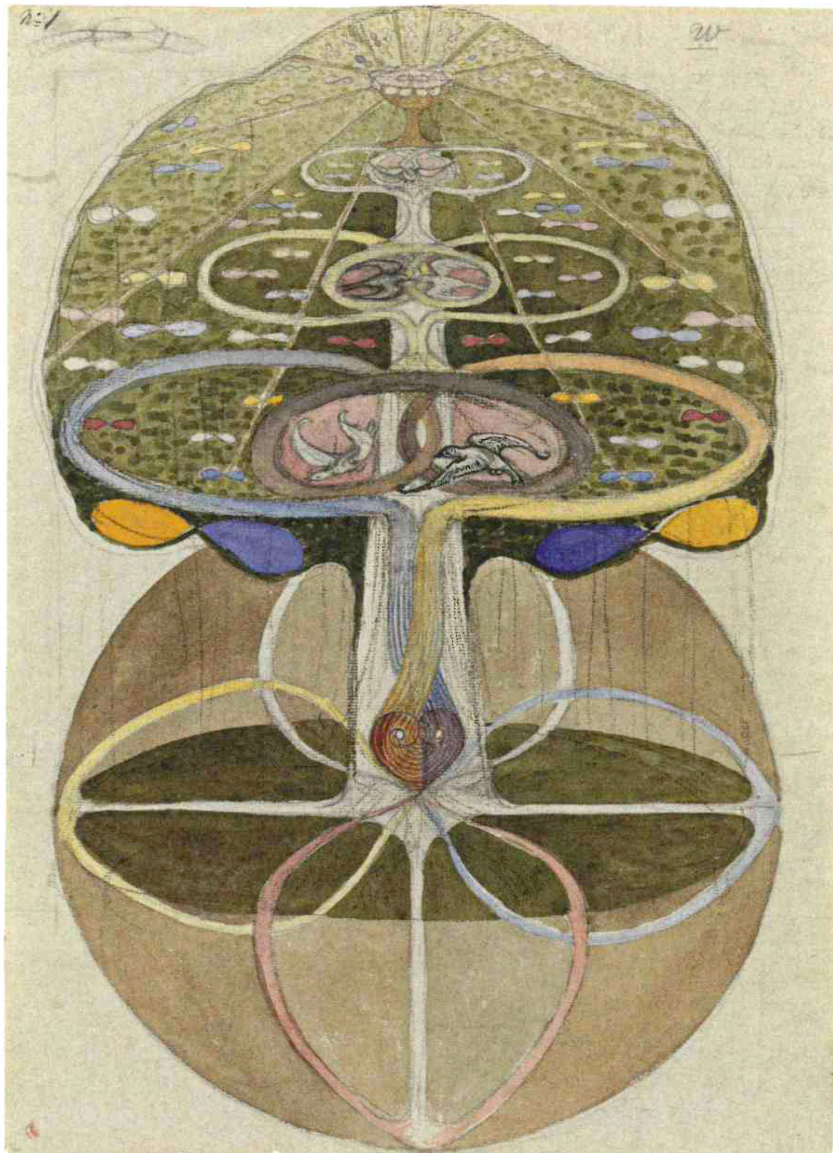


Figura 28. Hilma af Klint, *Árbol del conocimiento n.º 1*, series W, 1913.

⁴⁹ PARRINDER, G. *African mythology*, op. cit., p. 22.

Tal y como refiere Parrinder, la serpiente en la mitología africana es una fuerza motora de movimiento de creación en la tierra, que sujeta la Tierra y además le da movimiento al estar ligada a las aguas subterráneas, así como las profundidades de la tierra. Los reptiles gusanos, de sangre fría, están asociados al mundo subterráneo e inconsciente, son los que habitan y ayudan a gestionar las raíces y los orígenes del

mundo. Es a través del sueño o de la visión como Jung percibe estos dibujos. Hilma af Klint y Jung trabajaron en la simbología del árbol del conocimiento realizando dibujos y pinturas mediante la *mediumnidad*, por ejemplo, Jung explica que cuando se sentía inquieto se dirigía a su ánima y le preguntaba: ¿Qué es esta sucediendo ahora?, ¿qué ves? ¡Me gustaría saberlo! Después de algunas resistencias, producía y expresaba una imagen, como un mandala, que le ayudaba a comprender.⁵⁰ Klint, en cambio, al principio, a través de las sesiones de espiritismo, realizaba un sinfín de dibujos canalizados sobre vegetales, frutos y flores, su evolución y su transformación; luego comenzó a tener sus propias visiones, que utilizaba para pintar sus cuadros.

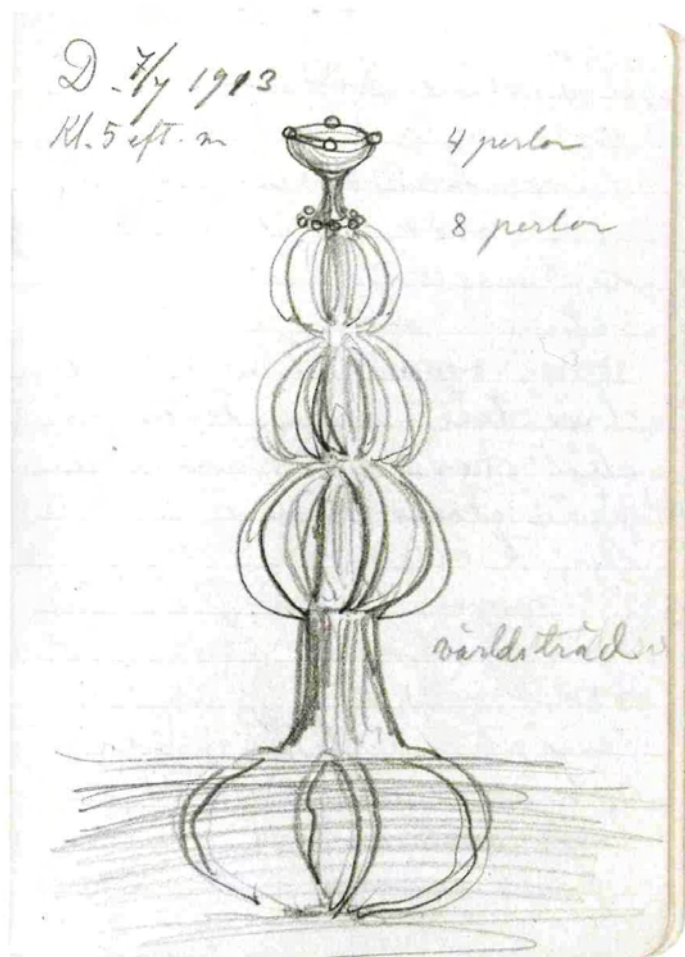


Figura 29. Hilma af Klint, cuaderno, 7 de julio de 1913.

⁵⁰ JUNG, C.G. *Le livre rouge* (trads. Sonu Shamdasani, Ulrich Hoerni, Christine Pflieger-Maillard, Pierre Deshusses, Véronique Liard, Béatrice Dunner, Juliette Vielgeux y Pierrette Crouzet). París: L'iconoclaste; La Compagnie du livre rouge, 2011.

En este cuadernito de dibujo realizado por Hilma af Klint muestra un árbol que posee unos circuitos circulares, que nacen de la tierra en forma de raíz y van circulando y formando otros círculos circulatorios a través del tronco hasta *la copa*, que es la copa cáliz o contenedora del alma. El dibujo lo realizó canalizando en una sesión *mediúmnica* con su grupo de Las Cinco. La copa o cáliz es representada como la Virgen María o la flor rosa, que podemos ver en Dante, pero no es tanto la flor o culminación, sino su oposición *matérica* de lo que se encuentra bajo tierra. Este dibujo es una concatenación de la materia en diferentes estados, desde su nacimiento, crecimiento, sublimación y muerte.

El movimiento sinuoso y entrelazado de las dinámicas del dibujo, luego se ven perfectamente explicados en la obra de Klint llamada *Árbol del conocimiento n.º 1*. Es una traducción del dibujo canalizado, una interpretación mucho más exhaustiva y determinante, que nace de la idea del dibujo.

Klint hace una serie de ocho árboles que corresponden a los diferentes estados de las estaciones; el que aquí vemos es el del otoño, donde el movimiento se entrelaza a lo largo de cinco puntos que convergen. Aparecen dos pájaros, uno blanco y otro negro, simbolizando las dos dualidades, lo femenino y lo masculino. En el sexto lugar está la copa contenedora o *cáliz* donde se unen en una especie de sublimación de luz expansiva que alcanza todo el árbol. El cáliz se desborda y cae haciendo los sinuosos movimientos entrelazados hasta llegar a la base del árbol donde nacerá el *hijo-fruto*. David Lomas en su interpretación de la obra vegetal de Klint indica: “el impulso de trascender los opuestos, sobre todo la dualidad de lo masculino y lo femenino”⁵¹.

La zona de la raíz posee cierta importancia en la obra, ya que le ha dibujado una inmensa flor de cuatro pétalos que junta los cuatro puntos cardinales; el número cuatro siempre ha estado ligado a la base del árbol, por ejemplo: los cuatro ríos que nacieron en el Jardín del Edén en la base del árbol del bien y del mal

Esos ríos tectónicos nacen para nutrir de agua al mundo, igual que lo hace la diosa árbol Nut o Isis o Hathor, que dan agua-leche a los viajeros difuntos que se encaminan al inframundo, la entrada a la base del árbol diosa.

Lewis Carroll, al escribir su primer borrador de *Alicia en el país de las maravillas*, lo tituló como *Las aventuras subterráneas de Alicia*, donde la puerta al mundo subterráneo era un agujero en la base del árbol. Parece ser que a causa de una enfermedad a Carroll se le administraban unas sustancias con potencial psicoactivo; este detalle, su conocimiento extenso sobre la geometría y sus artículos sobre la cuadratura del círculo le hacían candidato a tener una mente imaginativa y abierta, así como todo su trabajo fotográfico de temas muy femeninos y vegetales, con carácter onírico, propios de la época.

⁵¹ MÜLLER-WESTERMANN, I.; WIDOFF, J. y HILLSTRÖM, Y. (curadores). *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*, op. cit., p. 232.



Figura 30. *Alice's Adventures Under Ground*. Manuscrito original, 1864. Facsímil de Carroll. Londres: The British Library, 2008.

Partiendo de que los subterráneo, posee unas connotaciones del sueño y la muerte o la vida después de la muerte en la que se pasa una especie de frontera, y que a partir de entonces se está en *otro mundo*. Carroll convierte esa frontera en la puerta al inframundo, en el agujero del árbol y más tarde *en el espejo*, que en realidad representa el agua primordial en la que murió Ofelia. Un espejo en el que uno se hunde o cruza y llega a otro mundo, el opuesto dual del mundo en el que vivimos. El mundo al otro lado es igual, pero diferente.

“Existe consenso para reconocer a las plantas psicodélicas (del griego *psiké* y *deloun*, que significa manifestación de la mente, el espíritu o el alma) como llaves mágicas que nos ponen en contacto con el mundo espiritual. Psicológicamente se diría que estas plantas ofrecen la posibilidad de acceder al mundo del inconsciente. Antropológicamente se afirma que estos vegetales abren una puerta para experimentar lo sagrado y maravilloso que hay en la naturaleza”⁵².

⁵² DE PONCE, P.; ALBORNOZ S. *et al.* “Productos naturales alucinógenos. Costumbres usos y efectos” [en línea], Argentina, p. 2.

El vegetal abre la puerta a un mundo diferente, así lo hace el árbol que representa a la figura femenina, es como si Alicia experimentara el renacimiento o la muerte a través de la ensoñación: ella se mete en el útero o cueva materna donde pasan cosas inverosímiles. En la imagen sale tomado un brebaje que la convierte en gigante, y luego se hace diminuta. Los cambios de percepción de los lugares y la forma de ver a los animales parlantes de otras formas hacen que se pueda pensar que Carroll conocía este tipo de brebajes de diferentes hongos y plantas tóxicas alucinógenas.

Todo ello concluye en el despertar de Alicia de su sueño, en el que ve la vida de otra manera. Se produce una transformación en su percepción del mundo. La pregunta que nos hacemos sería si al cambiar la percepción y abrir las puertas al mundo inconsciente —que es el que rige lo subterráneo y el mundo de las raíces— se produce una transformación en nuestra vida. La respuesta que nos podríamos plantear es que la visión lo es casi todo para el mundo occidental, donde todo lo que se ve es *real* y lo que no se ve es *irreal* o *no existe*.

Sobre el sueño, Sigmund Freud dice:

“[N]o piensa, calcula o juzga, de ninguna manera, se restringe, a dar a las cosas una *nueva forma* [...] El sueño, sobre todo tiene evadir la censura, y con esa finalidad como meta, el trabajo del sueño hace uso de la sublimación de las intensidades psíquicas al punto de la transfiguración de todas los valores psíquicos. Los pensamientos, deben de ser reproducidos exclusivamente como memoria en un material visual o acústico”⁵³.

Este planteamiento se presenta ya desde el mito de la caverna de Platón, en el que los hombres encadenados solo ven las sombras proyectadas de la realidad. La luz de una vela hace mover las figuras así como los sonidos lejanos, que ellos piensan que están en su realidad. Un buen día uno de ellos se escapa y al salir a la luz ve todo lo que ocurre; cuando al volver a contárselo a los demás encadenados, no le creen.

“Si las puertas de la percepción quedaran depuradas todo se habría de mostrar al hombre tal cual es, infinito, pues el hombre se ha encerrado en sí mismo hasta ver todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna”⁵⁴.

Platón se relaciona con la cueva, que es el elemento femenino de útero o Madre Tierra de la que todos salimos al nacer a la luz, como si fuera el inframundo; el paso de la vida a la muerte y viceversa, donde el tiempo y el espacio no existen, siendo en el nacimiento el momento del raciocinio, de la razón que ve las cosas a la luz del sol, que es el elemento masculino per se. Lo irracional se encuentra en la cueva, no hay esquinas, es curvo, viven en un lugar cósmico e infinito, en el que no hay límites, y que es oscuro. Al salir ya se comienza a ver las cosas de otra manera más razonada y menos emocional, ya que la cueva es el útero, donde la unión con el carácter elemental dependiente de la

⁵³ FREUD, S.; STRACHEY, J.; FREUD, A.; ROTHGEB, C.L. y RICHARDS, A. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1900, vol. V, p. 506.

⁵⁴ BLAKE, W. y SANTIAGO, S. *Bodas del cielo y el infierno. El libro de Thel Tiriel. Visiones de las hijas de Albión*. México: Letras Vivas, 2000, p. 23.

madre es emocional. El mito de la caverna resta en los anales de nuestro imaginario; pero no solo, sino que posee todos los elementos constructivos para crear una dinámica dual, según la cual lo que se encuentra a la luz es la razón y el raciocinio consciente, y lo que se encuentra en la cueva es una verdad a medias, tamizada por la oscuridad de la cueva, en la que no hay claridad, sino que es tenebrosa, es el origen. Ante esta dilucidación, no podemos por menos que aprovechar para decir que, ya en el inconsciente femenino y masculino de la civilización occidental, remana un poso de que lo femenino es irracional, tenebroso, oculto poco definido y soñador o inconsciente, y lo masculino es racional, luminoso, directo, claro y consciente.

Estas descripciones pueden ser ciertas, lo cual no tiene mayor relevancia, ya que el carácter elemental femenino es *la transformación* y como tal es negativo. En cuanto a que es una fuerza que construye de lo inconsciente el mundo interior de sus hijos mediante el lenguaje, ellos construyen su identidad, su yo interno. Este carácter elemental negativo se nutre de la raíz, que chupa del inconsciente subterráneo alimentando el árbol, vegetal o ser humano nacido, que se eleva en su crecimiento sobre la superficie de la tierra y el lodo, hacia la luz del sol consciente razonado, ayudando al ser a ser, desde abajo; es un rizoma nutriente y de carácter oscuro e inefable, pertenece a un misterio.

VII/2d. La mujer como campo tierra

La diosa Madre Tierra pasó de ser la fuerza creadora de la naturaleza omnipresente, nutricia con su abundancia y que daba y quitaba la vida. Se la corporeizaba en formas diferentes y con todos los elementos,, tanto el cielo como la tierra, a ser la raíz del descubrimiento de la agricultura, a ser la proveedora de la fertilidad de la tierra para el crecimiento de las plantas y cereales de los cultivos.

Según Gimbutas, la diosa Madre Tierra es entendida no solo como un vientre, sino como el útero del que sale la creación y por el que entra la muerte.

“La tierra bajo la que se deposita a los difuntos es la Madre de los muertos. El ideal para el constructor de tumbas habría sido el hacerlas lo más parecidas posible al cuerpo de una madre. Esta misma idea parece haber sido realizada en la disposición interna de los sepulcros de corredor representando, quizás al útero o vagina”⁵⁵.

Las tumbas neolíticas eran ovaladas y circulares, parecían huevos o úteros, ya que corporeizaban a su Diosa Madre como la que les protegía y acogía en su muerte y en su nacimiento; por eso en las tumbas del Neolítico que podemos encontrar en Malta se ve perfectamente desde una foto aérea el cuerpo redondo e hinchado de la Diosa Madre que acoge en su seno o su útero a los muertos.

⁵⁵ Dames, 1977, p. 30, citado por Cyriax, 1920.

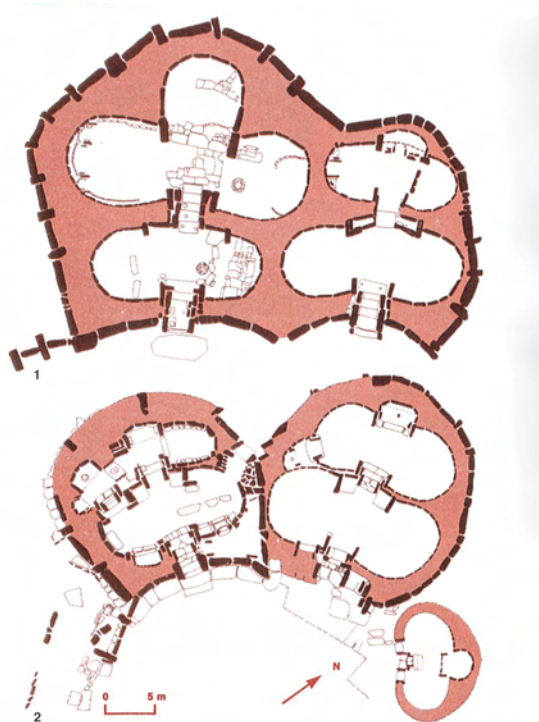


Figura 32. Tumbas de piedra, 4000 a. C. Los pétreos templos de Malta muestran versiones más proporcionadas de la Diosa.

1. Ggantija, Gozo, IV milenio a. C.

2. Mnajdra, Malta, IV milenio a. C. Diámetro: 65 m.

También las tumbas individuales tenían formas redondeadas, circulares o de vasija; en la imagen sería la tumba en forma de horno, que posee connotaciones de cocción de hacerse de gestar algo, la vuelta al útero tierra raíz es el lugar de la reencarnación, el lugar de rehacerse a sí mismo, morir y revivir en sí mismo siendo otro con la experiencia de la transformación ya hecha.

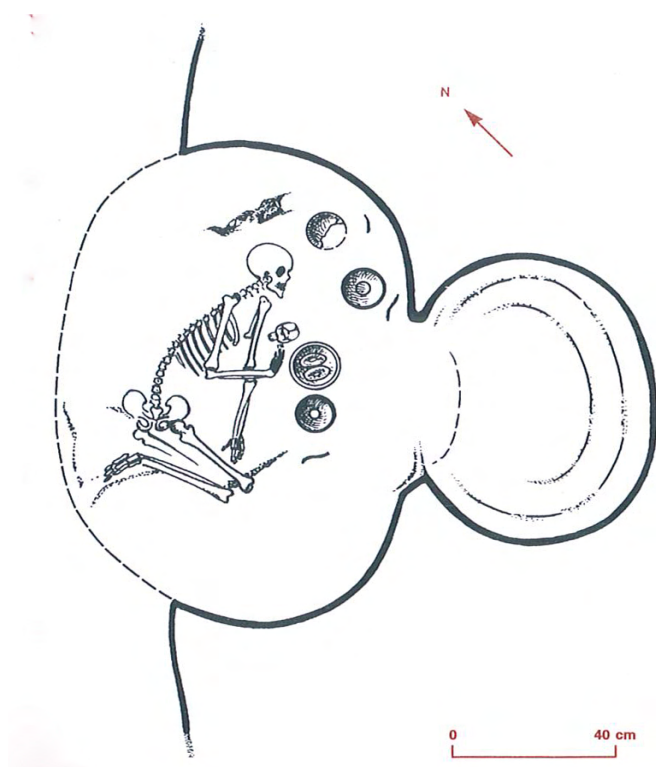


Figura 33. Boceto de una tumba en forma de horno que muestra la colocación de una figurilla lítica de la *Dama Blanca Rígida* delante del cuerpo, el cual yace sobre un costado y en posición fetal, rodeado por cinco vasos, mediados del 5000 a. C. Tumba n.º 387 Cuccuru S'Arriu, Oristano, Cerdeña.

La tumba posee dos esferas que pueden significar la dualidad o la partición, es decir, que representan el momento de la separación de las células como símbolo de la regeneración; por eso las tumbas de Malta, aparte de reencarnar el cuerpo de la diosa Madre Tierra, representan también el momento de la creación con la figura del doble círculo uno saliendo del otro. Rudolf Steiner creó un edificio también relacionado con esa figura, que consistía en dos esferas, una más pequeña que la otra, ya que una sale de la otra y empieza a crecer para luego dividirse en cuatro y así crear la materia. El edificio fue creado para unir de una manera holística todas las ciencias y las artes, era un templo de investigación y creación y, como tal, representaba esa forma creadora.

La figura en posición fetal gira sobre sí misma; dentro de la esfera no hay sentido de los límites, sino que más bien es el infinito de las paredes sin final que hacen que el cuerpo esté en el formato adecuado para su vuelta a la vida. Girando sobre sí mismo aparece un estado cósmico de infinitud que permite unir el cielo cósmico y la tierra en uno.

Ese efecto se produce en una figura circular como lo es la deidad femenina de la Tierra Madre, que se hincha y se curva antes de parir y lo mismo hace para recibir en su seno al muerto.



Figura 34. Graham Metson, *Rebirth (Renacer)*, serie de trabajos *Towards a meaningful ritual (Hacia un ritual con sentido)*, 1969. Colorado. Lámina del libro *Overlay*, de Lucy Lippard, p. 55.

Graham Metson se mete en un agujero horadado de una roca, al igual que Keith Arnatt, que efectúa su propio enterramiento y fotografía cómo va desapareciendo poco a poco en la tierra, en su obra *Self Burial*. Dennis Oppenheim se tira por un barranco

simulando la penetración en la barriga de la Tierra Madre, en su obra *performática* grabada en video llamada *Preliminary Test for a 65' Vertical Penetration*.

Según Nancy Lippard, Oppenheim comienza a contrastar físicamente su ser como cuerpo con aspectos de la naturaleza, en sus series *Body Art Pieces* :

“¿[C]ómo puedes justificar trabajar en abstracto con la tierra? La tierra no puede ser tratada como lo harían los escultores que trabajan el hierro. Una posibilidad que el *movimiento earth* es la interacción con estructuras en tiempo-real y tocar una estructura geofísica de una manera dinámica”⁵⁶.

Estas posibilidades del movimiento *earth* de poder interactuar con la tierra vienen de un deseo inconsciente con transferencias del primitivismo de trabajar con la Madre Tierra, y así lo afirma por ejemplo Michael Heizer, que dibuja sobre la tierra con máquinas en los desiertos del oeste, lo que, según Lippard, podría tomarse como una actividad de violación contra la madre, en una relación incestuosa a raíz de lo que dijo Heizer en una entrevista:

“[M]i asociación personal con la tierra (*dirt*) es muy real. Me gusta mucho tumbarme en la tierra. No en la manera en la que los granjeros lo harían, para mí la obra que hago en la tierra satisface un deseo muy básico”⁵⁷.

Lippard, en su libro *Overlay*, dedica un capítulo entero al feminismo a través de la prehistoria, en el que compara a los artistas de *land art* con los rituales, la prehistoria y cómo los artistas, sobre todo hombres, trabajan con la tierra, como si la tierra corporeizara a la diosa Gea, a Gaia o a la Madre Tierra. La tierra como madre o gran madre que abraza a sus hijos en su seno, les sostiene, les deja hacer agujeros y cavar dentro de ella, rasgarla con líneas y, aun así, les sigue acogiendo.

Esta forma de dar vida a la Tierra como si fuera gran madre de todos es una acción primitiva per se. Smithson, Heizer y Oppenheim lo hacen, como una relectura de la simbología ancestral y la manera que tienen de hacer en las vastas e infinitos territorios que llaman *non-sites*, obras de gran tamaño que intentan abarcar la inmensidad de la Gran Madre, y darle dimensión al espacio.

La cuestión es si realmente buscan el estar al mismo nivel y dominar a la Gran Madre o sencillamente juegan con ella en un diálogo madre-hijo, dotándola de espacios y tiempos, cuestionándose la materia desde el punto de vista del artista niño que juega con la tierra, a través de un diálogo sencillo con formas geométricas y cuerpos a tierra. Medirse con la Madre Tierra es tarea imposible y parecen saberlo, ya que sus obras son enormes y, aun así, muy pequeñas.

⁵⁶ LIPPARD, L.R. *Overlay...*, op. cit., p. 54.

⁵⁷ SHARP, W. “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, *Avalanche*, otoño de 1970, n.º 1, pp. 48-71.



Figura 35. Dennis Oppenheim, *Test preliminar para una penetración vertical*. Se tiró por una colina cuya forma era asociada al vientre de la Madre Tierra en este trabajo de sexualización del territorio perteneciente a la serie *Body art Pieces*, 1969-1970.

Mendieta, en cambio, aun perteneciendo a la misma época, aborda el tema de la tierra con sus *earth works* de una manera diferente, más respetuosa y contenedora, buscando la profundidad de los significados de ser la Madre Tierra. Trabaja con los mismos materiales, pero de una manera más flexible y elástica; la tierra es el lodo, material de la creación según las teorías creacionistas, de los misterios de la creación —donde el ser humano viene moldeado del lodo, por la mano de dios— o de la teoría de la biogénesis, donde Darwin postula que la vida podría haber sido originada en charcos de agua tibia. Sin embargo, es más bien el factor elástico del material lo que destaca en la obra de Mendieta, que cambia las montañas cavadas con excavadoras y los desiertos dibujados con una línea de Oppenheim, por ejemplo, para meterse ella desnuda en las raíces de la tierra, sentir el lodo en su cuerpo, hacer sus siluetas en la Madre Tierra, para acercarse, unirse, moldearse con ella. No corta, no traza con líneas, no penetra, no separa, sino que se amolda en ella, moldea la tierra mojada, hace de su cuerpo un cuenco donde acoger, se cubre de ramas, hace que crezcan flores de su cuerpo, se convierte en *cuerpo tierra raíz*. Mendieta trabaja desde una manera no dual, sino holística, se une a la tierra como

uno. La Madre Tierra es ella porque es mujer y, como tal, entiende, toca, moldea, nutre y acoge como ella. Mendieta experimenta ser la deidad femenina de la tierra; la experimenta y la busca, en cuevas, en el lodo, en las riveras de los ríos, en los pastos, en las flores, en la orilla del mar.



Figura 36. Ana Mendieta, *Birth*, serie *Siluetas*, 1982.

En esta obra de la serie *Siluetas*, Mendieta corporeiza la tierra, ella es la tierra que acoge en su seno la vida; desde su charco de agua tibia, la vida sale. El agua primigenia es la que contiene en su seno, para así poder dar la vida. Es el principio que yace detrás de la primera mujer que cogió arcilla y moldeó entre sus manos un cuenco. El cuenco es un contenedor de vida, no solo por contener, sino por alumbrar.

“No ha imitado, en efecto, la tierra a la mujer en la gestación y en el alumbramiento, sino la mujer a la tierra”⁵⁸.

Mendieta lleva la mirada a la vulva, busca el origen en la profundidad de la creación haciéndonos partícipes de ella para que, al mirarla, nos traslademos directamente al inconsciente e intangible horadando el misterio de la creación. Heizer a su manera también nos lleva al origen cuando se pone en posición fetal, dentro del agujero en la

⁵⁸ PLATÓN. *Diálogos*, op. cit.

roca, pero aparece como el hijo, que busca a la madre, para protegerse y evolucionar en círculo dentro de su vientre cósmico.

Mendieta no busca ser el hijo, sino que ella corporeiza a la Madre Tierra de forma ritual. A veces quema su *cuerpo tierra silueta* en forma de volcán para *limpiar, purificar, elevar* su alma; a veces recoge el agua primigenia en su silueta de barro, dejando que el mar borre su silueta ensangrentada, moldeando su cuerpo en forma de isla. Con sus acciones, Mendieta nos lleva de la mano a recordar lo que fuimos de una manera instintiva, casi sin procesos intelectuales, y con la entrega de alguien que confía en la madre, la Gran Madre.

Jung se refiere a la conciencia como la llegada del conocimiento donde el hombre es términos de procesos psíquicos, como una suma de reflexiones, dudas y experimentos. Es al crecimiento de la conciencia en el hombre al que hemos de dar gracias por la existencia de problemas:

“El hombre dándole la espalda a su instinto —oponiéndose a su instinto— es lo que crea la consciencia. Instinto es naturaleza y busca perpetuar la naturaleza, mientras que la conciencia solo puede buscar la cultura o su negación. Ni si quiera si le damos la espalda a la naturaleza, inspirándome en Rousseau, *cultivamos* naturaleza. Mientras que todavía estemos sumergidos en naturaleza seremos inconscientes. Y viviremos en la seguridad del instinto, que no conoce problemas”⁵⁹.

Heizer, Smithson y Oppenheim utilizan la conciencia desde la razón, desde la superficie del territorio, desde el lado de la luz del sol. Su relación con la tierra es la búsqueda, es decir, que la miden, le marcan líneas, la excavan: están buscando dominarla, no se funden con ella; al excavar la tierra buscan, como en una herida de guerrero, el perdón.

La Tierra es la geología, el tiempo, la línea, los mapas, el marcar, las máquinas, la gasolina; para ellos, y aunque parecen conscientes de sus actos artísticos relacionándose con el territorio, muy vinculada a la relectura de la relación del hombre primitivo con el recorrido del andar en los espacios vacíos, en los que es un nómada, un desconocido que transita; pero ocurren una serie de acciones en las que se marca el territorio, ya sea en forma objetual, de limitar o de agricultura. La dominación consciente de la Tierra:

“La erección de un menhir presenta la transformación física del paisaje de un estado natural a uno artificial [...] El menhir constituye la nueva presencia en el espacio del neolítico, es el objeto, a la vez abstracto y vivo, a partir del cual se desarrollarán posteriormente la arquitectura y la escultura”⁶⁰.

Francesco Careri habla del menhir como la primera marca-incisión de la tierra que como objeto nace el andar, como dice Tony Smith “La travesía como experiencia, actitud que deviene forma”, es un acto de posesión incisa de la Madre tierra.

⁵⁹ JUNG, C.G. *Modern man in search of a soul*. Londres: Routledge & Kegan, 1970, p. 98.

⁶⁰ CARERI, F. *Walkscapes...*, *op. cit.*, p. 44.

Nancy Holt, en sus *Sun Tunnels*, crea un diálogo entre la tierra y las estrellas a través de un elemento arquitectónico con formas circulares que son muy propias del cuerpo de la diosa Tierra; nos trae con su instalación el cielo a la tierra, la noche oscura, que pertenece más al lado de lo inconsciente y lo insondable, en pleno día, a la luz del sol, en un acto de magia y de transformación.

Mendieta en cambio se hace ella, al corporeizarla, trabaja *en* la tierra, es parte de ella, no está separada de la Tierra Madre. A través de Gea los humanos se transforman y eso es lo que Mendieta hace al transformar los estados de la materia, el lodo en agua primigenia, el cuerpo en fuego, elevándose, y la carne en flores. Su plasticidad es de enorme sutileza: al mirar los materiales, sentimos el olor de la profundidad de la tierra, sabemos que así es cuando nos metemos en la cueva, sabemos cómo uno se unta el lodo en el cuerpo mojado y cómo nos protege, agrietándose después.

Richard Long, en cambio, posee un lado menos agresivo con la tierra: solo la camina y sigue tratándola como superficie, como los demás artistas de *land art* o *earth works*. Mendieta se encuentra como mujer raíz, entrelazándose a las raíces enlodadas, buscando su renovación, desde la figura de la muerte o tumba, hacia la vida y nacimiento. Cuenta, también, su experiencia después de enterrarse y volver a nacer del vientre de la Madre Tierra:

“Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas en una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una manifestación de mi ser”⁶¹.



Figura 37. Ana Mendieta, *Untitled*, serie *Siluetas*, 1998.

⁶¹ MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta, op. cit.*, p. 54.

En esta pieza Mendieta es la mujer raíz que pasa por su cabeza entrelazándose como columna vertebral, es la deidad de la tierra que la acoge, pero es su cuerpo raíz el que pertenece al mundo vegetal, el que desde el subsuelo y lo insondable alimenta el mundo, nutriéndolo y haciéndolo crecer.

Es el lugar donde la razón y la consciencia no poseen ninguna importancia, ya que se duerme, se gesta y se forma la vida. El cuerpo raíz es el eje vertebrador y contenedor que sostiene la Tierra, para que puedan evolucionar el sol, la luz de la razón y el entendimiento. Sin ese cuerpo raíz no hay vida.

Las siluetas aparecen en varias formas, unas *en positivo* como la de la figura 8 y otras *en negativo*, estas últimas hablan de la muerte, del sarcófago en el río, del viaje, de lo corruptible, de la descomposición, del fango, de lo oculto.



Figura 38. Ana Mendieta, *Untitled*, serie *Siluetas*, 1998.

Se acoge en las raíces donde habitan las nornas y de donde se beben las aguas lechosas de la fuente del destino⁶²: es una transición a otros lugares que te conectan te trasladan y te transforman en otro. Mendieta habla de la figura, de su figura totémica ya muerta como una impronta en la Tierra Madre, Gea, que la acoge en su interior, en su útero.

Nacemos en ella y volvemos a ella, quien nos acoge en su cueva o entraña, de donde nacimos en un principio: el principio y el final se tocan los dedos. Mendieta se hunde en la tierra como un sarcófago o barco al lado del río que transportará su alma a través del Hades hacia otro lugar. Es una figura de muerte, pero también de vida; podría ser la huella de un cuerpo que ya nació y se marchó. Mendieta corporeiza la naturaleza, la da

⁶² Yggdrasil en la mitología nórdica.

un cuerpo que se revela en ella, la Madre Tierra y le da forma: es un cuerpo que se ha formado del barro primigenio.

“Los poderes femeninos tratan no solo con lagunas, manantiales, ríos sino también con la tierra, montañas, valles, colinas, acantilados —así como los muertos y los no nacidos— y del submundo. Sobre todo la mezcla de las aguas primordiales y la tierra es primordialmente femenino; es en el charco, el lodo fértil y en esa naturaleza urobórica, el agua del puede igualmente significar lo masculino engendradora como lo femenino dador de vida”⁶³.

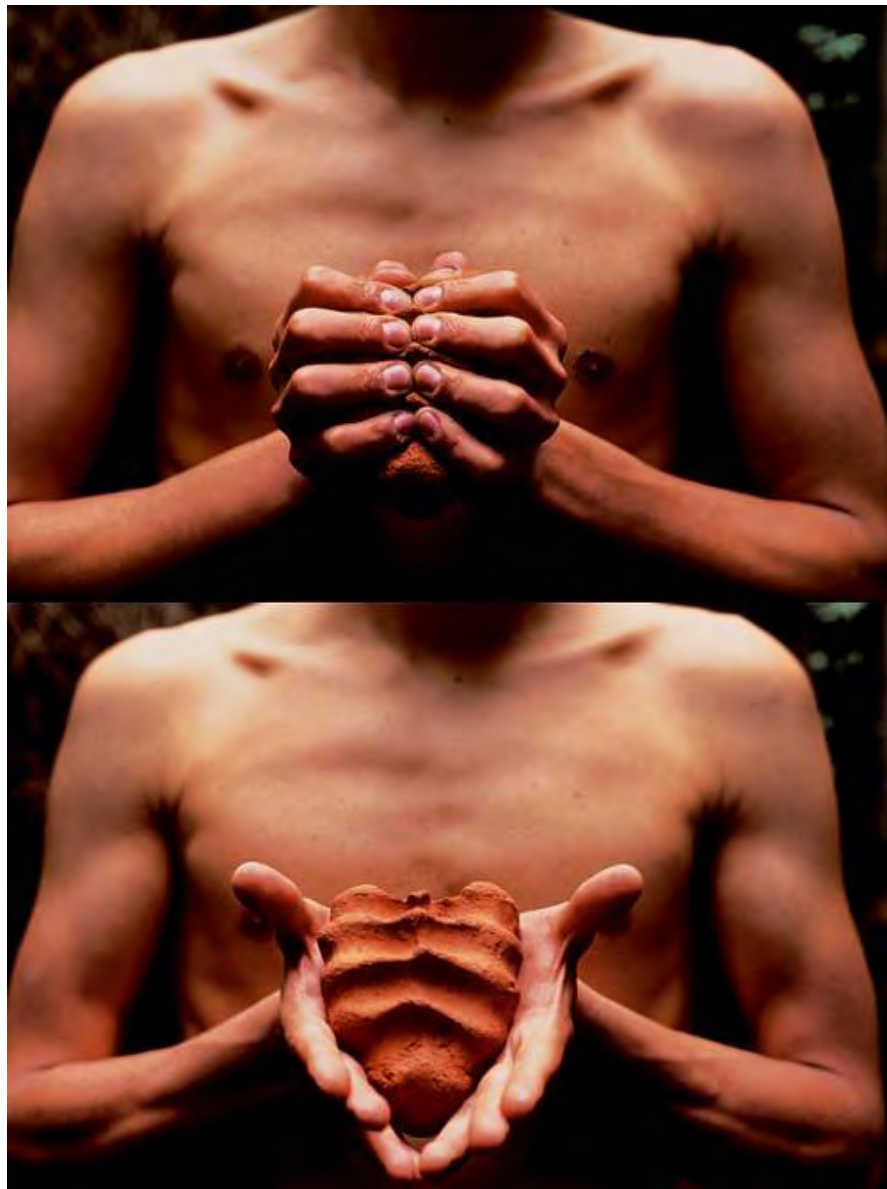


Figura 39. Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*. Serie de trabajo en arcilla.

⁶³ NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 260.

La mujer como recipiente de agua en la tierra, como comienzo de la alfarería⁶⁴. El trabajo de la arcilla pertenece inequívocamente a toda esa relación que posee la mujer raíz como recogedora de la tierra u arcilla, en sí misma ya contenedora de la vida. Se convierte a través de cuencos, tazas, platos y vasijas en contenedores de agua que parten de las manos y la arcilla; modelando en forma de serpiente o rollo enroscado que va creciendo y formándose en espiral la pieza de arcilla. Las manos de Orozco sosteniendo la arcilla recuerdan a la sencillez del acto de modelar, sencillamente, con las manos contenedoras se modela el cuenco contenedor para alimentar a los suyos, para nutrir y transformar la vida y los cuerpos de sus allegados. Recuerda esta imagen a la de dios modelando a Adán del lodo para metamorfosearlo después en hombre, solo que en este caso es un corazón, el corazón del hombre que contiene la emoción y el sentir.

La mujer recolecta los frutos y las semillas, guardándolos para poder alimentar; idea así la función del cuenco o vasija que conserva los líquidos y los nutrientes para la familia.

VII/3. El camino de Eleusis y Perséfone

Los procesos vegetales en el cuerpo femenino como mecanismos de transformación se podrían fácilmente dividir en dos partes: la que se sitúa en la parte superior —que podríamos llamar mujer palmera, mujer flor o mujer fruto— y la que denominamos la parte del subsuelo, que pertenecería más a la mujer raíz, la mujer semilla, los fenómenos mitológicos laberínticos de Ariadna, el mundo de muerte u onírico, lo relacionado con el Hades y Perséfone. Lo que llama la atención es que ambas partes no pueden existir sin la otra, es en realidad una relación de pareja, entre iguales, de mutua retroalimentación. Son como un espejo, los dos lados se reflejan uno en el otro, ya que son iguales. Según Neumann, había que mirar esta escena de noche, cuando la oscuridad del cielo se refleja en la oscuridad del subsuelo; de ahí que la diosa Isis y Nut sean relacionadas con Diana, Ariadna y Perséfone: todas ellas suben y bajan de estos mundos paralelos para realizar uniones de vida y muerte. Ellas conocen, y actúan sobre sus conocimientos elevando la conciencia de los que se acercan a sus experiencias. Por ello, el misterio del camino de Eleusis forma parte de este devenir o camino que une el mundo consciente del cielo y el inconsciente del subsuelo, como mecanismo que transforma desde la raíz del individuo, casi podríamos decir que se asemejaría a una resurrección o renacimiento experiencial de vida y muerte.

Por ello, la mujer raíz experimenta y genera toda clase de relaciones con el sueño, la muerte y la ausencia de conciencia, más bien posee un carácter innegable de todo lo relacionado con la muerte y la experiencia de la muerte. Esta es la razón por la que la experiencia del subsuelo pertenece a la experiencia que no se ve, que es intangible como el sueño, pero no es cualquier sueño, sino un sueño profundo que transforma el metabolismo hasta que renace una nueva persona; esas experiencias ocurren (por el

⁶⁴ Todo lo relacionado con la alfarería y el carácter elemental femenino ha quedado bien detallado en el capítulo “La mujer semilla”.

camino que recorreremos en la vida) o se provocan, y más en la última elección se provocan a través de algunas plantas que evocan estos sueños transformadores de forma no visible y en el interior.

Paracelso denomina a la mandrágora como la mujer conocedora de los efectos curadores de las plantas, así como las sacerdotisas dionisiacas del camino de Eleusis que ayudaban a realizar un viaje o camino⁶⁵ en la Grecia arcaica, que se realizaba como un viaje religioso obligado una vez en la vida y en el que, según Wasson, Kramrisch, Ott y Ruck⁶⁶, las mujeres sacerdotisas administraban a los caminantes un brebaje al que añadían un enteógeno de tipo hongo que crecía debajo de los tallos del trigo y de la cebada, llamado cornezuelo,⁶⁷ que causaban efectos *transmutadores*.

Como señala Wasson: “un poeta inspirado sugirió que la planta milagrosa, vestida de un traje radiante, era el fruto del coito del rayo con la madre tierra húmeda”⁶⁸, y se cree que solo salen después de que haya rayos sobre la tierra, es decir, cuando el padre todopoderoso suelta una chispa con su traje radiante sobre la Madre Tierra. Esta es la unión del cielo y la tierra que alude a Nut, la diosa del cielo que nos ayuda a alcanzar con sus manos elevadas las estrellas, y a la diosa Isis, que nos une a la tierra y el subsuelo. Este pequeño hongo del trigo, según Wasson, equivale al *soma*⁶⁹ de la cultura védica hindú, de las primeras tribus arias que se expandieron después por toda Europa, así como a los hongos que se utilizaban y se utilizan en Sudamérica por algunos chamanes para realizar viajes dentro de la percepción hacia el mundo de lo inconsciente. Este cambio de percepción ante el mundo y que proviene de lo vegetal hace que haya un cambio en la conciencia del que lo toma y a ello se atribuye en diferentes religiones que utilizaban estos métodos para elevar la conciencia o visión y así cambiar o transmutar a la persona.

De ahí que este proceso vegetal en el que hay un cambio de visión u alteración de la percepción esté relacionado con las visionarias místicas que utilizaban un imaginario determinado que dibujaban o pintaban después. Mediante este, se establecía un lenguaje místico visual, que aparece en forma de símbolos que, sorprendentemente, están estrechamente vinculados con su imaginario simbólico, con los símbolos utilizados en India o en Sudamérica y, cómo no, por artistas que utilizan los estados alterados de conciencia o visión para realizar sus obras. Una de las religiosas místicas que utilizaba sus visiones como mecanismos para averiguar cómo funcionaban la Tierra, la agricultura o los mecanismos de la creación, con un lenguaje visual muy rico en representaciones llenas de simbolismo y color, sería Hildegarda Von Bingen, que sorprendentemente estaba en Alemania, a raíz de quien luego Goethe escribiría sobre el lenguaje de las plantas y su teoría del color.

El cambio alterado de conciencia realizado por la ingesta de estos enteógenos — palabra que significa “dios generado dentro”⁷⁰— determinados y no otros, causaba en

⁶⁵ Aquí volvemos al arquetipo del camino iniciático o *transmutador*.

⁶⁶ WASSON, R.G. *Soma*, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁷ *Claviceps purpurea*, también se administraba en el camino de Eleusis, según Wasson, era una solución acuosa del cornezuelo pulverizado del *Paspalum distichum*.

⁶⁸ WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone...*, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁹ Hongo divino que acerca a los dioses de la inmortalidad y al que se considera sagrado. Se suele relacionar a la *Amanita muscaria* que es en sí un hongo enteógeno —que significa “dios generado dentro”— y que parece crecer debajo de ciertos árboles al los que se les denominan sagrados, por ejemplo: la higuera.

⁷⁰ WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone...*, *op. cit.*, p. 93.

los usuarios un viaje o camino místico realizado en el interior y no en el exterior, en el que se produce un cambio de conciencia de uno mismo. Según Wasson, Adán y Eva cobraron conciencia de sí mismos al comer el fruto:

“Adán y Eva comieron el ‘fruto’ guiados por la serpiente, el fiel servidor del fruto, de lo que los micólogos llaman *Amanita muscaria*, de lo que los iniciados llaman mediante una variedad de eufemismos, los cuales cambian de tiempo en tiempo; y hemos visto a qué extrañas conclusiones llegan los no iniciados cuando estos eufemismos se desprenden y alejan el fruto que representan. Quien puso por escrito el relato del Génesis, un iniciado y un creyente, atribuyó al ‘fruto’ el don de la conciencia de sí mismo, una observación notable por cuanto la conciencia de uno mismo es uno de los rasgos que distinguen al género humano de todas las demás criaturas”⁷¹.

El hongo, como sugiere Wasson, es una planta milagrosa vestida con traje radiante que era el fruto del coito entre el rayo y la Madre Tierra, húmeda, ya que se sostiene que los hongos nacen después de que los rayos caigan en la tierra. Las setas son una especie extraña de vegetal, ya que son unicelulares, no posee hojas y nace directamente de la tierra húmeda en descomposición; se podría decir que es la planta que representa al submundo, al sueño, así como lo es el loto, que —como ya hemos mencionado— induce al sueño y se utilizaba en Egipto para facilitar el camino de la muerte a los difuntos mediante la inhalación. El loto es una flor que nace directamente del lodo, así como el hongo; son las plantas que representan a la diosa del submundo, Perséfone, y a Isis e Ishtar.

Perséfone es la diosa de los muertos, la que acompaña y guía por el camino de la transformación. Como tales, los hongos que nacen de su subsuelo poseen unas raíces que chupan toda esa energía del inconsciente subterráneo y lo contienen en sí mismos. Al ingerirlos corporeizamos el inconsciente en nuestro ser y nos transformamos en la forma en que Freud llama el trabajo del sueño, donde todo se hace visual y acústico. No es un proceso mental o intelectual, sino sensorial, donde la información es del área del inconsciente y, por lo tanto, posee una impronta de realidad en el sueño que hace que la transformación sea *real*, es decir, que hace mella, se recuerda y se hace consciente, por lo que se produce una liberación.

Deméter es la diosa de los cereales y Perséfone, su hija, es la diosa de la fertilidad y de la primavera, las flores, la miel de la vida, pero desde el mundo del subsuelo, que es de donde nace la vida. Las dos diosas no se distinguen ya que representan a la diosa doble de cabeza doble del Neolítico. Las dos toman el aspecto la una a la otra y funcionan como un árbol: Perséfone, la diosa del inframundo y la fertilidad, sube a la superficie de la tierra casa seis meses a ver a su madre. Deméter, que en su alegría hace brotar todos los cereales y los alimentos de la tierra, marcha hacia el Hades a ver a su marido el dios del submundo, donde Perséfone queda relegada al mundo del sueño y de la muerte, que en la tierra se percibiría como el invierno, donde nada crece. El árbol posee esa dualidad de intermediación entre el subsuelo de las raíces y el crecimiento hacia el cielo, los une e interrelaciona, los entrelaza en un infinito diálogo.

⁷¹ WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone...*, op. cit., p. 91.



Figura 40. Coré y Perséfone, 340-320 d. C. Bajorrelieve que refleja los ritos eleusinos.

En este bajorrelieve vemos cómo Perséfone le ofrece lo que parece un hongo del mundo del subsuelo a su madre Deméter, que luego descubrimos podría ser, según Wasson⁷² la *Claviceps purpurea* o cornezuelo, como mecanismo de transformación o cambio de conciencia; este acto está muy relacionado con el mundo del sueño, del interior y de la oscuridad del camino hacia el Hades. En realidad, es el camino de Perséfone, la entidad femenina que es *conocedora* de la entrada y la salida del Hades, como metáfora del conocimiento de transmisión de la fertilidad de la Tierra Madre, que representa el lugar donde nacen estos hongos y la transformación que se produce en su hija Perséfone cuando es raptada por Hades y consigue salir del submundo. Solo entonces la tierra se transformó en un lugar lleno de vida, fertilidad y flores; solo entonces Perséfone trasciende el rapto y florece en la vida. Su madre la ayuda, pues le transmite este poder de cambio, tanto dentro de ellas como en la misma tierra. En la imagen aparece claramente como punto central la seta u hongo —que proviene del

⁷² WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone...*, op. cit., p. 22.

subsuelo y le da poder y equilibrio a toda la imagen— sostenido en alto como enigma de un misterio casi mágico del momento de la trascendencia y de no retorno hacia el cambio de conciencia de sí misma de su hija Perséfone.

El cornezuelo es la base del LSD, según De Ponce, Albornoz y Lorenzo, y como tal posee unos efectos determinados y estudiados por los mitólogos, que nos ponen en contacto con el mundo espiritual, aumentando la percepción del inconsciente y vinculándonos física y psíquicamente con la naturaleza.

“Las distorsiones de la realidad aparecen también en los sentidos del oído y del olfato: determinados tonos se viven como si fueran vigas flotantes y las impresiones ópticas como un olor. Uno se ve a sí mismo desde el exterior y enjuicia su estado. Se difuminan las fronteras entre el yo y el medio ambiente. Se insta una sensación suprema entre ‘ser uno, ser los demás y el cosmos’. El tiempo se para, no existe el antes o después. Se ven objetos que no existen y experiencias imposibles de aclarar”⁷³.

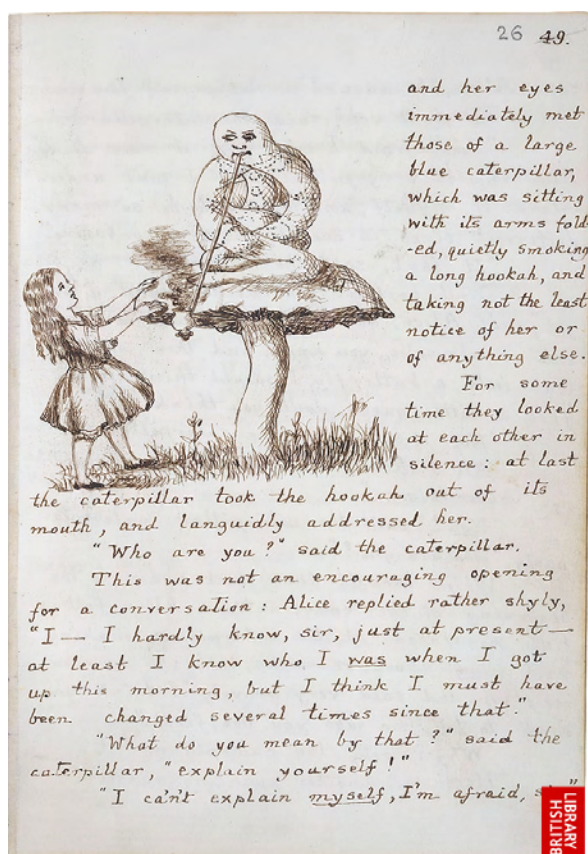


Figura 41. *Alice's adventures Under Ground*. Facsímil de Carroll. Manuscrito original de 1864. Londres: The British Library, 2008.

Lo importante de esta observación, es la disolución de los límites del cuerpo y la naturaleza, pues, al ocurrir esto, se plantean ciertas vivencias psíquicas de orden cósmico, donde uno pertenece al sistema o entramado cósmico-espacial. Todo ello es detonado por una sustancia vegetal, que, como relata Lewis Carroll en *Alicia en el mundo*

⁷³ DE PONCE, P.; ALBORNOZ S. *et al.* “Productos naturales alucinógenos. Costumbres usos y efectos”, *op. cit.*, p. 3.

subterráneo, abre una puerta en el troco de un árbol y para a partir de ahí adentrarse uno en el mundo subterráneo, que es la experiencia y apertura del inconsciente a la consciencia, con sus consiguientes visiones inusuales o fantásticas; siempre partiendo de la realidad, se produce una realidad diferente y paralela. Esta apertura hace cuestionar el mundo y su funcionamiento al que la prueba; es un viaje de transformación como el que se realizaba en algunos ritos védicos y griegos como el misterio del camino de Eleusis.

Aparece en el dibujo original de Lewis Carroll una Alicia encontrándose a la oruga que fuma su pipa encima de una gran seta; esta simboliza el sueño, la muerte y la transformación. La oruga tiene forma de serpiente, de la serpiente que transforma y representa el infinito de los ciclos, de hecho, el símbolo de lo infinito y eterno se simbolizaba por una serpiente entrelazada. No es que la serpiente represente lo eterno porque no se muere nunca, sino porque se transmuta una y otra vez cambiando de piel sin dejar de ser ella. También la forma sinuosa en la que se mueve es el modelo del movimiento de la transmutación o cambio. Otro carácter de la serpiente es que es de sangre fría y, como tal, pertenece al mundo tectónico o subterráneo, así como el pez de las aguas primigenias que representa el inconsciente. La *serpiente oruga* se presenta ante Alicia como el mecanismo transformador, y en realidad es una representación de la relación que tiene Eva con el submundo y el fruto, inducido por la serpiente.



Figura 42. Kiki Smith, *Mushroom head*, 1994. Bronce patinado en verde.

Kiki Smith parece intuir la relación entre el sueño y el viaje a través de su pieza *Mushroom head*, en la que la cabeza de una mujer —normalmente el modelo de la cabeza era de la propia artista— está cercenada sin cuerpo, tumbada de lado, como si estuviera soñando, en otro mundo. Parece que pertenece al mundo donde los hongos han tomado

posesión de ella, a un lugar donde el cuerpo, ya muerto, empieza a corromperse; sin embargo, hay algo que parece intuirse que todavía está vivo y es el sueño, la persona está viva y muerta, está soñando dentro de la muerte o tomada por otro mundo. Los hongos que aparecen en lugares umbríos, a los pies de los grandes árboles, entre las hojas en descomposición, también pertenecen al mundo del viaje enteógeno o, como diría Wasson⁷⁴, significan “dios generado dentro”, lo que proporciona otra visión del mundo y genera una conciencia, o despertar, completamente nueva y regeneradora.

La relación de la tierra con los hongos y el subsuelo es evidente en esta obra de Smith, pues significativo en cuanto hablamos de visión o trance, cómo le salen los hongos por los ojos, de hecho, solo el título, *Mushroom head*, es una expresión que indica “cabeza volada”, es decir, cabeza que tiende al sueño o a las visiones extrañas o diferentes a las habituales.

Hay varias maneras de explicar las cosas que vienen de lo intangible y del sueño, pero, desde luego, utilizar exclusivamente el discurso racional o lineal nos avoca a la interpretación limitada por su misma expresión. Son en cambio la imagen, el símbolo, el arte y la música donde reside la clave para la interpretación del mundo inconsciente que reside en las profundidades de las raíces del subsuelo.

Es un devenir de información muy sutil a veces; otras, las imágenes entrañan un golpe de visión muy concreta en nuestro imaginario, que *recordamos* o *recogemos*, llevándonoslas o integrándonoslas en nuestra realidad. Serían estas, por ejemplo, las imágenes totémicas o de las máscaras de las diosas neolíticas que te transportan sin remedio a las profundidades ctónicas del inconsciente, casi con un efecto psicomágico.

“Para el hombre mágico, al principio todo lo que aún dormita en el alma solo está despierto en el exterior como reflejándolo. Percibe lo exterior de una manera tan ciega y confusa como el durmiente de los sueños. Aquí se encuentra la raíz de la pluralidad anímica, que para el hombre mágico es una realidad. En cierto sentido, se puede decir que en esta estructura la conciencia aún no está en el hombre mismo, sino que sigue reposando en el mundo. La paulatina transferencia de esta conciencia, que fluye hacia el hombre, es algo que ha de asimilar, o visto desde su situación: este mundo al que despierta, del que se va volviendo lentamente consciente al confrontarse con el —y en toda confrontación hay algo hostil— es algo que tiene que dominar. Y responde a las fuerzas de la Naturaleza, intenta conjugarla, dirigirla, intenta independizarse de ella; *comienza a querer*. Conjugar e invocar, Tótem y tabú, son los medios naturales con los que quiere liberarse del poder de la naturaleza, con los cuales el alma intenta hacerse realidad en él, hacerse consciente de sí misma”⁷⁵.

⁷⁴ WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone...*, op. cit., p. 93.

⁷⁵ GEBSER, J. y HERNÁNDEZ ARIAS, J.R. *Origen y presente*. Girona: Atalanta, 2011, p. 90.

Es justamente en estos intentos de liberación del hombre mágico donde vemos la dependencia y del hechizo de la naturaleza. Según Briffault:

“[E]l poder de la hechicería es considerado universalmente como perteneciente específicamente a las mujeres. La bruja es una mujer; el hechicero es una imitación masculina. En el pensar primitivo, se atribuye a todas las mujeres la posesión de poderes mágicos, en todos los lugares en los que se cree en esos poderes”⁷⁶.

Y sigue:

“Desde que es creencia general que tal poder es contrarrestado por el parto, el poder de hechicería pertenece particularmente a las ancianas o jóvenes solteras. Las mujeres jóvenes y hermosas son a menudo, ‘encantadoras’. Esta idea es explicada por Dalla Porta, quien explica la expresión ‘enamorarse’ por las propiedades mágicas de la sangre menstrual. [...] Si una persona es presa del deseo por una hermosa mujer, aunque él sea atrapado a distancia, absorbe el veneno por sus ojos, y la imagen de la belleza de ella se deposita en el corazón del enamorado, enciende una llama allí, que nunca cesará de atormentarlo. Porque la sangre tibia de la amada, habiéndose derramado allí, promueve una representación continua de ella: ella está presente, allí en su propia sangre. Pero no puede permanecer quieta o descansar allí, porque continuamente trata de retornar a su hogar, como la sangre de una persona herida fluye hacia aquel que asestó el golpe”⁷⁷.

Smith relata en una entrevista⁷⁸ cómo su padre, que era escultor, tenía la máscara mortuoria de su madre en casa, y cómo Kiki y su hermana hicieron la máscara de su padre cuando este murió. La artista también hizo la de su hermana cuando esta murió y, así, la familia posee tres generaciones de máscaras mortuorias.

Smith cuenta que su casa estaba “llena de muerte”, refiriéndose a los objetos familiares del 1800 —había incluso dentaduras—, o que tenían en el jardín, a la entrada de casa, una lápida en la que estaba inscrito el nombre de todos los miembros de la familia. Lo importante aquí es la relación de la obra de Kiki Smith con el subsuelo, la muerte y el Hades, en relación a lo vivo, que expresa a través del cuento, la ilusión y la magia.

La familia de Smith convivía con todos esos recuerdos de muerte en sus vida diaria. Esta relación es interesante, ya que se refleja en la obra constantemente: cabezas cortadas puestas en horizontal simulando el sueño o la muerte —incluso evocando una mirada desde “otro” lugar— o cabezas yacentes en el suelo.

⁷⁶ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., p. 285.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Entrevista documental de televisión. Disponible en línea en <www.art21.com>.

Respecto a estas, que uno se pregunta qué les habrá podido pasar, pues no dan una sensación de paz, sino de un esfuerzo velado, interior, en el que pasan cosas y se transforman en otras; podríamos hablar incluso de metamorfosis. Smith también en su juventud sentía un rechazo por los otros niños, ya que las llamaban, a ella y sus hermanas, “brujas”, puesto que vivían en una gran casa detrás de una verja con los objetos antiguos, dientes de los antepasados, objetos de parientes ya fallecidos e, incluso, la lápida mencionada. Esto la hace ya desde joven, parece, estar apartada o ser diferente a los demás, con otra mirada “desde el otro lado”.

Smith se siente “cómoda” en su papel de artista que revisa constantemente la muerte como mecanismo de transformación, y que incluso coloca los cuerpos⁷⁹, en muchas ocasiones, en posiciones ambiguas que hacen perder las referencias con el suelo, como si estuvieran flotando en el espacio, en posiciones de descanso de ensoñación o incluso muerte.

Habla de la resurrección en reiteradas ocasiones, del cambio de la vida a la muerte, como en su obra que representa a santa Genoveva⁸⁰ saliendo del lobo muerto, que es el renacimiento desde la muerte, la metamorfosis de una mujer que viene de ser lobo. Es una metáfora en la que habla del cambio que se realiza cuando pasamos de un estado a otro, siempre dentro de nosotros mismos, no solo cuando hay un cambio físico, sino también espiritual.

En una entrevista realizada por Madeleine Grynsztejn⁸¹ a Smith, comenta su proceso creativo a lo largo de los años, indicando que en su obra realizada en el periodo de los setenta a los noventa realiza una representación del cuerpo como físico, visceral y anatómico, y que a partir de los noventa comienza a representar lo que pasa en el interior de esos cuerpos, utilizando la mitología, la espiritualidad, el sueño y los cuentos, recuperando el cuerpo mitológico femenino. La obra de Smith parece basada en un sinfín de relaciones con la visión de la ensoñación, los cuentos, los mitos y las relaciones de la religión que ella define como: “la intención del catolicismo es la de contar cuentos, es una forma de reorganizar la mitología”⁸².

⁷⁹ Generalmente son moldes de su propio cuerpo.

⁸⁰ La obra se llama *Saint Geneviève and the May Wolf*, de 2000. A la santa patrona de París se la representa siempre con animales, lobos y pájaros, ya que poseía un talento innato para la comprensión de los animales y para saber cómo domesticarlos.

⁸¹ GRYNSZTENJ, M. “A Conversation with... Kiki Smith” [Conferencia y entrevista en el Block Museum of Art], 2011. Disponible en línea en <www.youtube.com/watch?v=aJiJqXABsU>. Madeleine Grynsztenj es la directora de Museo Contemporáneo de Arte de Chicago.

⁸² Entrevista documental de televisión. Disponible en línea en <www.art21.com>.



Figura 43. Kiki Smith, *Saint Geneviève and the May Wolf*, 2000.

La figura de Geneviève, santa de París, es reinterpretada como si se le otorgase una oportunidad de revivir en otra representación de sí misma. Le confiere una nueva visión de sí misma, una especie de reencarnación, algo muy propio de los caracteres simbólicos de la religión católica a través de los que se busca una y otra vez el cambio del hombre en algo mejor.

La representación se sucede desde la figura de Jesús que muere y resucita, así como la Virgen, que se transforma al sufrir por la muerte de su hijo; también sabría mencionar la escena en el monte tabor, cuando Jesús cambia de esencia y se ilumina elevándose y transmutándose, así como cuando se encarna en el niño Jesús a través de la anunciación. Todas estas transformaciones son cambios de conciencia en el interior y que a su vez buscan el cambio de la materia. Uno cambia la conciencia e inmediatamente se sucede un cambio “exterior”, un cambio de la materia; eso se acerca mucho al proceso escultórico de Smith: parece que busca ese acto mágico, ya sea cambiando los cuerpos y cortando sus partes para que se conviertan en personajes completamente diferentes. Se

realiza el cambio físico y así se realiza, al su vez, el cambio de conciencia. Smith continúa:

“[U]na de las cosas sobre el catolicismo es que es una religión que convierte las lo emocional y la idea espiritual en algo físico⁸³ [...] así como que el catolicismo utiliza la representación del cuerpo como forma de corporeizar la condición espiritual”⁸⁴.

Kiki Smith produce en esta época muchas cabezas junto a diferentes símbolos, mariposas, pájaros o hongos, con las que marca una relación con la transformación de la conciencia del yo, que se establece en el pensamiento y que generalmente se localiza en la zona de la cabeza. Parece entonces buscar una interpretación mental de la transformación personal a través del pensamiento o visión interior hacia dentro con simbología mitológica e, incluso, utilizando el cuento como detonador del cambio.



Figura 44. Kiki Smith, *Autorretrato*. Foto: Kiki Smith.

En esta poderosa imagen tomada por la misma Smith en representación del proceso de su obra, ella es el molde y representación de toda su obra. De nuevo aparece la cabeza cortada, pero esta vez esta unida a ella como artista —cabeza creadora pensante— y como acto de estar viva y no muerta. Recordemos la relación de sus piezas escultóricas

⁸³ FRANCKE, D. “Kiki Smith”, *Albuquerque Journal*, 8 de septiembre de 1994, p. E16: “One of the things about Catholicism is, it’s a religion that’s about making things physical, about taking emotional and spiritual ideas and making them physical”.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22: “Catholicism uses a body model or image to address the spiritual condition”.

nacidas de las máscaras mortuorias de sus familiares, donde ella encuentra la conexión de la representación figurativa del cuerpo como vía escapatoria u oportunidad para la

expresión de su obra, ya que su padre Tom Smith, escultor minimalista de los setenta, hacía esculturas geométricas. En alguna entrevista se menciona que Smith encontró este camino como vía de expresión y que, de hecho, utilizando o redescubriendo la escultura figurativa se hizo camino en el arte contemporáneo hasta hoy en día. Incluso se menciona, en relación a los cortes del cuerpo como un efecto Frankenstein en el que “todo es una ruptura hoy en día y necesitamos de unir las partes”⁸⁵. Ese efecto en el que unir se encuentra muy ligado a su obra, tanto en papel —cuando une cuerpos a través de papeles cortados— como en escultura —cuando, procesualmente, no hace esculturas nuevas, sino que parte las ya hechas y rehace las nuevas versiones de la misma—.

Por ejemplo: cuando hace una santa Genoveva, la puede convertir en una de sus brujas apostada en una pila de troncos a punto de ser quemada. Todo parece un transformación constante de sus elementos que metamorfosea en plantas, flores, ramas, pájaros, ciervos, águilas y toda clase de animales arquetípicos que simbolizan estados mentales o espirituales del cuerpo como mecanismo de transformación:

“Estuve interesada en metamorfoseo simbólico de animales y humanos. Encontré este antropometamorfoseo de animales interesantes: los atributos humanos que damos a los animales, y los atributos de animal que tenemos como humanos para construir nuestra identidad. Estoy intentando pensar en esta relación entre la naturaleza y la naturaleza humana, sus objetos diferentes”⁸⁶.

VII/4. El subsuelo como nacimiento de las aguas primordiales

En lo más hondo del subsuelo se encuentra el agua primordial que nace de los minerales, ese es el agua que sube del subsuelo, el que emana de la tierra y crea los manantiales. En el Génesis se menciona que los cuatro ríos primarios nacieron de un árbol. Según Gershom Scholem⁸⁷:

“Un árbol tiene Dios y en él hay diez radios: noroeste, sudoeste, oriente arriba, oriente abajo, oeste-arriba, oeste abajo, norte arriba, norte abajo, sur arriba y sur abajo y se ensanchan y marchan hacia lo insondable, y son los brazos del mundo. Y en su interior está el árbol⁸⁸ [...] ¿Y qué ‘árbol’ es (ese) del que has hablado? Le dijo: todos los poderes de Dios están apilados unos sobre otros y se asemejan a un árbol: y así como el árbol da sus frutos por el agua, así también Dios acrecienta con agua los poderes del ‘árbol’. ¿Y qué es

⁸⁵ GRYNSZTENJ, M. “A Conversation with... Kiki Smith”, *op. cit.*

⁸⁶ SMITH, K. y HAENLEIN, C.A. Kiki Smith: all creatures great and small, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁷ Filólogo e historiador de la mística judía de la Cábala, que estudia específicamente desde el punto de vista de la filología y no de la política ni la religión.

⁸⁸ SCHOLEM, G. *Das buch Bahir*. Leipzig: W. Drugulin, 1923, p. 64.

el agua de Dios? Es (la) 'Hokmah' (sabiduría), y está es el alma de los justos que vuelan de la "fuente" al gran canal y el asciende y se aferra al 'árbol'"⁸⁹.

El agua parece conocer las formas de todas las cosas vivientes, y por eso las rodea completamente sin hacer ningún daño, y eso las hace especiales en tanto que conectan todos los lugares, los hechos y las formas, como los hilos, los ríos y los manantiales. Por eso se dice que el agua es la que tiene la información y se la considera creadora, casi siempre relacionándola con la fertilidad. Según Servier, hay varios estados *matéricos* del agua y todos ellas guardan un significado oculto; lo que más nos interesa son las aguas subterráneas que emanan de la tierra como mecanismos de transformación:

"Las aguas mansas, estancadas, vivas o tumultuosas siempre se corresponden con un paso; físicamente, en el paisaje, el agua que circula obstaculiza el camino, tanto en la superficie, donde se hace necesario proteger los vados y los puentes, como en las profundidades, donde los remolinos de agua son pasos hacia otro mundo y con frecuencia, muy peligrosos"⁹⁰.

"El agua señala los pasos físicos y, también simbólicos, pues sirve de soporte sensible en los ritos de paso. El agua favorece o impide un paso, sus usos están, por lo tanto relacionados con los pasos. El agua de las fuentes puede ser adivinatoria, es decir, puede indicar si se realizará un paso o no, tanto si se trata de un noviazgo, como de los ritos de fecundidad, curación de enfermedad es presagio de muerte. La cualidad y el uso de las aguas está jerarquizada según los pasos que esta facilita; el agua bautismal, la de paso por la vida por excelencia, se conserva en el baptisterio"⁹¹.

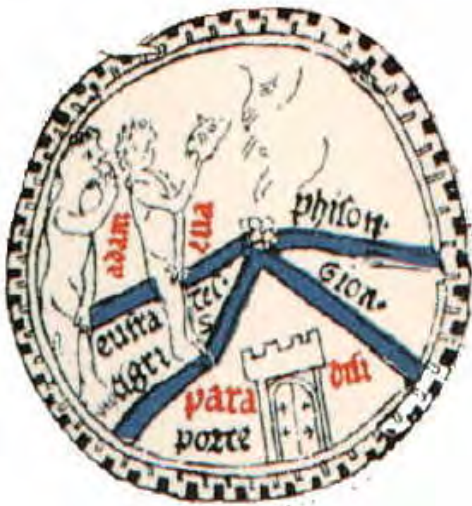


Figura 45. Garden del Hereford, Jardín del Edén. Mapamundi.



Figura 46. Medallón del British Museum, 1581. Muestra la línea del viaje de Drake desde Inglaterra en el 1577 hacia el oeste a través del estrecho de Magallanes.

⁸⁹ SCHOLEM, G. *Das buch Bahir*, op. cit., p. 91.

⁹⁰ SERVIER, J. *Diccionario crítico de esoterismo*, op. cit.

⁹¹ *Ibid.*, definición "agua", p. 82.

En estas aguas se haya el nacimiento de la materia: desde el lodo y las aguas primordiales se crea el mundo. Hay varias maneras de explicar las cosas que vienen de lo intangible y del sueño, pero, desde luego, utilizar exclusivamente un discurso racional o lineal nos avoca a la interpretación limitada por su misma expresión. Es en cambio en la imagen, el símbolo, el arte y la música, es donde reside la clave para la interpretación del mundo inconsciente que reside en las profundidades de las raíces. De esas raíces que pertenecen a *la vida del antes de nacer* y que se encuentran en la oscuridad emana la vida, que mira al sol y sube hacia el cielo como un *ave alma* que viaja a las estrellas.

“[E]l árbol hunde profundamente sus raíces en el la oscuridad del inconsciente”⁹².

Las nornas son las deidades que protegen y guardan los tres pozos que se encuentran en las raíces de Yggdrasil, que sería el árbol cósmico de la mitología. Jacques Brosse lo explica muy bien, relacionando las hilanderas, es decir, las Nornas con el destino de los hombres. Estas representan las tres edades: la anciana Urd representa lo que ha sido, la mayor Verdandi lo que es y la joven Skuld es una mezcla entre lo que será y la obligación.

“Las Nornas cogen agua de la fuente Urd y con el limo del barro, riegan a Yggdrasil para q sus ramas no sequen. Todo lo q cae en la fuente de Urd, se vuelve blanco, tan blanco como la membrana de la cáscara de huevo que vuelva a ser de pureza primera y a su origen prenatal. De esa blancura absoluta la tiene esta de cisnes que habitan Urd donde proviene la especie de pájaros de su nombre *Urd* fuente de juventud y donde se reúnen los dioses para hacer justicia y dialogar. El Pozo representa el mundo de las virtualidades de las semillas germinadas y la simiente. Un mundo de agua y de humus nocturnos a partir de los cuales se han fabricado los seres vivos”⁹³.

Los tres pozos que riegan las raíces de Yggdrasil y que están guardadas por las nornas son: Hvergelmir, que brota de Niflheim y representa el génesis del movimiento y la fuerza primigenia; Mímisbrunnir, en Jötunheim, el conocimiento y la sabiduría, y Urdarbrunnir, posiblemente en Ásgar, que combinando las aguas de los dos pozos anteriores da la base a las posibilidades, al potencial. En realidad, las tres nornas guardan estos pozos; son las que tienen el poder de *la entrada* o el acceso a estos lugares sagrados que en cierta manera guardan *el tiempo* de la vida de los hombres, es decir, que manejan el *no tiempo*, o sea, que el pasado que está unido al presente se convierte en futuro: ya que no hay un futuro sin pasado.

La idea es que los seres arrastramos nuestro pasado heredado de nuestros ancestros e intentamos vivir el presente sin traicionar las herencias familiares, pero al final eso nos condiciona tanto el futuro que el pasado es el regulador del futuro. También aparece la idea de que el futuro es el presente continuo, luego está ligado al pasado y, aunque hay una sensación de avance, se produce una parada en el tiempo. Esa parada del

⁹² NEUMANN, E. *La gran madre...*, op. cit., p. 37.

⁹³ BROSSE, J. *Mythologie des arbres...*, op. cit., p. 15.

tiempo se produce cuando uno se adentra en la espiral o laberinto del Hades en el que se camina sobre uno mismo perdiendo la sensación del tiempo y de espacio, con lo que se produce inevitablemente la concentración en el ahora. Esa parada de espaciotemporal se centra en un punto, ese punto es el Minotauro. El Minotauro es el miedo. El acto de trascenderlo se da mediante la superación del consiste en la vuelta al tiempo y al espacio cuando se sale de la cueva, Hades, espiral o laberinto.

VII/5. Nacimiento y muerte en las aguas primigenias

En la imagen siguiente, autorretrato de Kiki Smith llamada *the Falls*, aparece la artista tumbada boca abajo y de su pelo salen ríos de leche-agua. Su pelo tiene carácter tectónico de raíz; tiene el cuerpo tatuado de puntos evocando al cuerpo celeste de la diosa Nut, que está formado por estrellas. El agua-leche evoca al pozo Urd de la fuente de la juventud en el que el agua se vuelve blanca, lechosa, y se derrama por las raíces del árbol cósmico Yggdrasil, donde la gigantesca serpiente llamada Nioggrh va comiéndose poco a poco la tercera raíz, pero todos los días es atacada por el águila que vive en las ramas altas.

Smith aparece al revés de lo que sería la mujer palmera, con la extensión de su pelo o palmas hacia el cielo. En este caso, invierte el sentido como si buscara darle sentido a que lo mismo que está arriba, en el cielo, se encuentra abajo. Un lado se torna otro lado.

“La asociación de las serpientes con las fuentes sagradas, es común en muchas de las otras partes del mundo. En un cuento indio, una hermosa doncella es tomada por esposa por el Rey de las serpientes, mientras admira su reflejo en una fuente. Los zulúes de natal tienen una historia similar, en Brasil se cree que cada manantial y lago está bajo una deidad serpiente. Lo mismo sucede entre los indios norteamericanos. En innumerables mitos, de los cuales Perseo y Andrómeda es típico, el héroe-sol libera a una mujer que ha sido dada por esposa a la serpiente del mar, o de un río o manantial. [...] En numerosos relatos se describe a este último (dios-luna) asalta o secuestra mujeres mientras ellas extraen el agua de los manantiales. Los pozos y los manantiales, son en efecto, particularmente peligrosos para las mujeres. En diversos cuentos Irlandeses el agua de un manantial o de un pozo de desborda y persigue a las mujeres. También se cree que las fuentes, especialmente las muy sagradas, tienen la propiedad de hacer que las mujeres queden embarazadas. Las mujeres kafires (Polinesia) cuando sus hijos les preguntan donde vienen los niños, les dicen que se los encuentra junto a las aguas y manantiales y que ‘las mujeres los traen con ellas cuando vuelven de ir a buscar el agua del día’. La fuente del niño, nos dicen “en virtud de la santidad de las devotas que sucesivamente se servían de ella, tenían la virtud de hacer que las mujeres estériles dieran a luz”⁹⁴.

⁹⁴ BRIFFAULT, R. *Las madres*, op. cit., pp. 318-319.

En las raíces se encuentra el agua primordial de donde salen los manantiales lácteos, en los cuales habitan las serpientes. Todo ello está influenciado por el encantamiento de la Luna, que favorece que las mujeres sean fecundadas por esas aguas. El subsuelo es el lugar donde se fecunda y donde se encuentran las semillas alojadas en la Madre Tierra o la Gran Diosa.



Figura 47. Kiki Smith, *The Falls*, 2013. Impreso sobre papel.

CONCLUSIONES

Cuando arrancó esta tesis se planteó investigar sobre los procesos vegetales en el cuerpo humano, y se descubrió entonces que aparecían más referencias y vinculaciones con lo vegetal en todo lo referente al carácter transformador femenino, que fue lo que determinó que esta investigación se vinculase al cuerpo femenino¹. Una vez que se ahonda en esta relación entre *mujer* y *vegetal*, sorprende lo estrecho que es el vínculo y la cantidad de referentes que aparecen en la historia, ya sea en imágenes, esculturas o a través de otras formas de arte. En las diferentes religiones, culturas y mitologías, junto a un árbol sagrado trascendental, siempre aparece una figura o deidad femenina que está íntimamente vinculada al árbol sagrado. Gracias a las imágenes hemos ido hilando un discurso sobre la relación de la mujer con lo vegetal como mecanismo de transformación.

A pesar de la gran complejidad y permanencia de lo tratado, a lo largo de la tesis, se han ido hilvanando algunas temáticas cuyos resultados parciales hay que destacar como preámbulo y parte de la conclusión del conjunto del trabajo. Asuntos y resultados que a continuación se exponen como aspectos reseñables y en algún grado conclusivos entre lo que queremos aportar, pues en humanidades la conclusión es casi siempre un mirar nuevo hacia el camino recorrido.

1. El cuerpo femenino arbóreo ayuda a la transformación

El cuerpo femenino se metamorfosea en planta una y otra vez, con ello se produce un símbolo que se sincretiza en vírgenes, santas, heroínas, deidades; todas ellas tratan con *la puerta* del árbol del conocimiento como mecanismo de transformación. Unas veces ellas son el árbol, otras conocen las plantas curativas que transforman, o son las hechiceras que utilizan en los calderos de la transformación los diferentes compuestos para generar una metamorfosis o cambio. Otras, son las que acompañan en los procesos de transformación en la vida pues ellas conocen las entradas y salidas de los laberintos del inconsciente. Otras, son ellas las flores que permiten la creación mediante la sublimación y otras, son las raíces fundacionales que desde el inconsciente modelan los mundos conscientes. No olvidemos la *mujer fruto*, como Eva, que fue la que inició todos los cuestionamientos de esta tesis.

2. La *mujer árbol* se convierte en un arquetipo

La *mujer árbol*, desde Mesopotamia, se ha sincretizado luego en Egipto, más tarde en la cultura helénica, la cretense y la romana, para por fin desembocar en la cristiana, en la Virgen María o en María Magdalena; todo ello queda explicado y razonado en los capítulos “La mujer del sicomoro” y “La mujer palmera”, indistintamente. También se ha representado la esencia matricial de la Gran Madre como *principio creador* en la *mujer flor* de la mitología hindú, y en la representación del Paraíso de Dante de la rosa cósmica de la Virgen María. Hemos relacionado el tratamiento del destino en la *mujer raíz* con la

¹ Cuando nos referimos a cuerpo significa o se asocia con todas las partes del cuerpo femenino como árbol que sustenta una transformación, ya sea material o espiritual de personas allegadas a ella o bajo su contacto o protección.

mitología nórdica de las nornas, y la *mujer fruto* en la religión cristiana con Eva. Como principio femenino contenedor en red o *matrix* en la religión judía con la *shekiná*, que es el principio femenino esencial o espíritu santo. Toda esta simbología no tendría mayor importancia si no se hubiera utilizado y mantenido a través de los tiempos, ya sea de forma ritual o artística, como un mecanismo de explicación de la transformación; todo ello, parte del imaginario de artistas modernos y contemporáneos. Esta permanencia transversal en la historia de la figura simbólica de la *mujer árbol* sincretizada en varios personajes la hace un arquetipo que se repite en la historia.

La espiral es un mecanismo transformador representado por el laberinto y
Ariadna es la conocedora de la puerta

La representación de la *espiral* como *elemento vegetal de crecimiento* aparece siempre, ya que las plantas giran sobre sí mismas al crecer siguiendo el sol, movimiento que se repite en la creación orgánica animal y humana a niveles celulares. En la mitología cretense arcaica este movimiento de giro en espiral como metáfora de la evolución, se aplica a la diosa Ariadna como principal conocedora del *laberinto espiral*, como medio transformador de Perseo, quien, matando al Minotauro, trasciende su miedo y los problemas del pueblo griego. Ariadna, que acompaña y conduce con el hilo a Perseo en el proceso de trascender su miedo al Minotauro, hace que Perseo supere la prueba y se transforme en hombre realizando su preparación para ser rey. Se produce una evolución, ya que se *trasciende* un obstáculo.

Este discurso bajo tal forma mítica está en la raíz del hecho antropológico de que la madre es quien enseña a los niños a hablar, y lo hace a través de la lengua. Esas *palabras* construyen el imaginario mental del niño, y con ello este aprende a pensar, luego aprende a viajar por su propio laberinto, es decir, la mente o el *cerebro laberinto*. Por tanto, el niño vive una realidad construida con las palabras enseñadas por la madre, luego es la madre quien teje la realidad del niño que más tarde se convertirá en hombre. Ariadna también posee la habilidad del hilo, por eso está muy relacionada con las artistas que trabajan con el hilo. Recordemos a Louise Bourgeois y la gran araña llamada *Maman*.

3. Las deidades *femeninas vegetales* como conocedoras del secreto de la vida y la muerte: *la resurrección*

La *mujer árbol* aparece en dos formas: la *mujer del sicomoro* y la *mujer palmera*; las figuras simbólicas de Egipto son las diosas Isis y Hathor, las del sicomoro, y la diosa Nut, la de la palmera. Las dos figuras de *árboles diosas* ayudan al difunto a llegar hasta el inframundo. Las dos son las que alimentan mediante frutos, higos, leche y agua a los viajeros hacia la muerte. Las dos protegen a sus difuntos acogiéndolos en su sombra de modo que generan una acción contenedora. Las dos conocen el camino de entrada y salida del inframundo, luego son las que conocen el milagro de la creación, ya que en el caso de Isis resucita dos veces a su marido hermano Osiris, y engendra en el submundo a su hijo Horus. Este poder de resurrección la poseen varias diosas, por no decir muchas, en Mesopotamia, como Ishtar en Babilonia e Inanna en Siria; las dos van al submundo varias veces a resucitar a sus amados, ya sean deidades o mortales pastores-rey. Ellas saben cómo se conforma la vida, cómo se genera y cómo se destruye, por tanto, son las

diosas de la fertilidad y de la guerra. En Grecia y Roma aparece la Diana de Éfeso llamada *La que abre el útero*² o Artemisa, a la que llaman la *Dama del útero*³, que es la misma diosa de todo lo relacionado con los partos como referencia a “dar a luz”⁴ y de la fertilidad. Artemisa o Diana son el mismo arquetipo, son las diosas de la caza y salen rodeadas de animales. Diana y Artemisa saben cómo manejar los misterios de la creación y de la muerte, poseen una postura hierática de tronco y están llenas de pechos nutricios que dan leche. Hay una conexión entre estas diosas y la diosa árbol de pechos lácteos de la mitología mejicana llamada Xochiquétzal así como con la diosa lapona de pechos lácteos. Estas, no solo están relacionadas con la muerte como acompañantes de los difuntos, sino que los alimentan de leche, por lo que es el carácter elemental femenino positivo el que transforma a través de la nutrición. Se producen entonces *dos transformaciones*: la del muerto que viaja de la vida a la muerte, para luego en muchos casos volver a la vida, es decir, *la resurrección*, y la transformación por *nutrición*, es decir, que el que se nutre de leche crece y, por tanto, evoluciona por una transformación física.

4. La mujer árbol corporeiza: la dualidad, la doble hacha y el laberinto

El misterio de la *doble diosa* está en relación originariamente con la Gran Madre que al principio, en el Paleolítico, poseía el poder de la autorregeneración llamado *partenogénesis*, y que luego se sincretiza en la *doble diosa* o la *diosa de dos cabezas* que los griegos arcaicos llamarían Deméter y Perséfone, pues las dos tienen una relación de subida y bajada del submundo, y están relacionadas con los ciclos de la germinación, maduración y muerte de los cereales y plantas silvestres, luego también *conocen los misterios de la creación vida-muerte*.

Se trata, pues, de *transformación* a través de las deidades femeninas vegetales. Aparecen diosas de las culturas de Sudamérica que están relacionadas con lo subterráneo y el maíz como elemento vegetal, así como los conocimientos de las plantas *enteógenas*, que ayudan a la *transformación espiritual* a partir de lo nutricio que nace de lo fermentado en una cueva —como el vino— y lo que nace de la descomposición del suelo cerca de las raíces —como los hongos—. Se produce un juego dinámico y cíclico que se repite una y otra vez en el que, desde las profundidades de la raíz donde reside el mundo del inconsciente y la muerte, se sube al crecer la planta al mundo de la luz, la consciencia y la vida. En este juego de subida y bajada se produce un movimiento de regeneración circular que está relacionado con la agricultura y todo lo vinculado al alimento a través de lo vegetal y animal. Estas deidades femeninas, como demostramos en los capítulos “La mujer semilla”, “La mujer árbol”, “La mujer flor”, “La mujer fruto” y “La mujer raíz”, están relacionadas con lo vegetal y sus procesos de transformación, que son varios: *la transformación por el nacimiento, por el crecimiento, por la nutrición, por la curación, por lo sexual, por la muerte*.

² / JACOBSEN, 1976. *The treasures of darkness: A history of Mesopotamian religion*. New haven: Yale University Press, pp 104-107

³ / WILLIAMOWITZ-MOELLENDORFF, U, 1959. *Der Glaube der Hellenen* (2 vol) 3ª edición Basilea: BSchawebe

⁴ LAWSON, J.C., 1965. *Modern Greek folklore and ancient Greek religion: a study in survivals*. New York: University Books., pp 164-170.

La transformación del nacimiento ligado a la semilla.

La transformación del crecimiento-nutricio ligado a la leche-vino-agua.

La transformación de la sublimación ligada a la flor y al fruto.

La transformación de la muerte ligada a la raíz.

Todas estas transformaciones están vinculadas a los procesos vegetales a través del cuerpo femenino, ya que las deidades femeninas representan lo vegetal como transformador, tanto corporeizándolo en forma de diosa árbol como dejando nacer en su cuerpo-tierra los cereales, así como alimentando a través de sus múltiples pechos o transformando a través del vino, las flores silvestres, los hongos, con sus calderos de transformación en los misterios eleusinos o dionisiacos.

5. Eva es un arquetipo de las diosas de la muerte subterráneas, vinculadas al conocimiento a través del fruto

El fruto que ofrece Eva a Adán desencadena una transformación a través del conocimiento. Y llega a la transformación en la muerte, cuando cae el fruto a la tierra que lo acoge en su seno, y se descompone para luego, una vez semilla, volver a renacer del vientre de la tierra.

La *mujer fruto*, que reside en la figura de Eva, es la que quita la tapa o el velo que cubre el conocimiento, ya que hay dos teorías o versiones que hemos creído importante referir en esta tesis y que están relacionadas con la transformación de la vida y la muerte, a través de la mitología y las diferentes culturas religiosas. Gordon Wasson⁵, tras una investigación exhaustiva en diferentes culturas como la hindú, la sudamericana y la mediterránea, con el *Camino de Eleusis*⁶, descubre un hongo *enteógeno* que nacía en la Grecia arcaica entre el trigo y el centeno, llamado *cornezuelo*, que puede que fuera utilizado en el brebaje que realizaban las sacerdotisas en el ritual secreto del *camino de Eleusis*.

El cornezuelo, según Wasson, se utilizaba como mecanismo de transformación de visión y alteración de la conciencia muy vinculado a muchas religiones; llamado también *soma*, se utilizaba en los rituales ocultos del dios Dionisos en varias festividades anuales coincidiendo con los solsticios para activar la fertilidad de los campos, así como para incitar la transformación a través de la alteración de la conciencia de sus participantes en las liturgias que además eran dirigidas por sacerdotisas. Las deidades femeninas como Perséfone, la diosa de los muertos, también regían todo lo que es la transformación espiritual con sustancias tóxicas normalmente fermentadas o como los hongos que nacen directamente encima de materia en descomposición y que, como tales, enraízan, y absorben lo onírico así como lo que viene del inconsciente que nace en el submundo. En resumen, las deidades femeninas del submundo que poseen el conocimiento de la

⁵ WASSON, R.G., 1992. *La búsqueda de Perséfone : los enteógenos y los orígenes de la religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁶ WASSON, R. GORDON., HOFMANN, ALBERT., RUCK, CARL A.P., 1980. *El camino a Eleusis : una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de Cultura Económica.

entrada-muerte y salida-vida del inframundo poseen también las cualidades de la transformación espiritual a través de las *plantas, flores silvestres y hongos tóxicos*, y como tales pueden representar o parecer que representan a Eva como dadora del “fruto” que cambia la consciencia de Adán y la suya, que es animada por una serpiente de la transformación que habita en las raíces del submundo y en el tronco del árbol del conocimiento en el Jardín del Edén.

Hay un proverbio hindú que dice *Om mani paden Um*, que significa que la joya está en el loto. Este proverbio nos deriva al fruto prohibido de Eva, en el que se produce un descubrimiento, o una joya relacionada con la sabiduría o la *Sophía*. Este conocimiento en realidad es recogido del conocimiento de la creación a través de su geometría. La fruta de la flor de loto posee la geometría de la *flor de la vida*, que es el modelo de división celular inicial tanto vegetal como animal. La manzana, que cuando se parte posee un pentagrama, también posee una simbología determinada de conocimiento iniciático, lo mismo que el higo con sus connotaciones místicas relacionadas con el paradigma femenino de la creación.

6. La *mujer árbol* circunscribe en su propio cuerpo una geometría que es un modelo de crecimiento universal

La geometría implicada en todos estos procesos es el descubrimiento que engloba el fondo del arquetipo de la *mujer árbol*. La *mujer árbol* posee un modelo de crecimiento que acoge su alrededor, ya sea la fuerza del sol, la lluvia o los minerales de la tierra, haciéndolos suyos y transmutando en su cuerpo esta energía, desde la raíz, pasando por el tronco hasta el cielo, donde se convierte en flor fruto y cae en semilla regenerándose.

Este movimiento *regenerador* es, sin duda, la clave del simbolismo de la figura de la *mujer árbol*, lo que la hace asimilar los conceptos de la transformación, de los que todas las culturas han participado para poder ayudarse a sí mismos a comprender y transmutar sus propias vidas, eligiendo a estas deidades o arquetipos como ayudas que acompañan sus procesos interiores.

Ya solo la figura de la Virgen María, como acogedora y dadora de vida, pertenece a un arquetipo transformador que circunscribe emocionalmente en su propia figura los problemas de los que la adoran y piden. Este arquetipo, al igual que muchos otros arquetipos de deidades femeninas en forma de árbol, posee un único propósito: acompañar en la transformación interior, ya sea material, física o espiritual. Aplicando en el arte contemporáneo estas figuras arquetípicas, se han revisado una y otra vez por las artistas contemporáneas, que de alguna manera han reconocido la importancia o el interés de estas como mecanismos transformadores en sus propias obras. La *mujer árbol* es en sí el reflejo del *carácter elemental femenino* de cualquier mujer. Estos caracteres que analizamos a través de toda la tesis son en su mayoría de carácter invisible e inconsciente.

Si dividimos el mundo en lo visible, aquello que vemos y de lo que tenemos conciencia, y lo invisible, que es lo que no vemos y subyace en el inconsciente, descubrimos que todos los procesos de creación celular que no vemos poseen una geometría que inexplicablemente se conocía en el Paleolítico, ya que, como se vio, se han encontrado piedras conformadas a modo procesos de mitosis de células.

La geometría de la *mujer árbol* aparece como mecanismo de transformación constante, desde que todo este movimiento cíclico de la *semilla-crecimiento-flor-fruto-muerte-nacimiento-semilla-crecimiento-flor-fruto* posee un circuito que genera y se regenera a sí misma formando una figura, la del toroide, ya que la semilla crece en forma

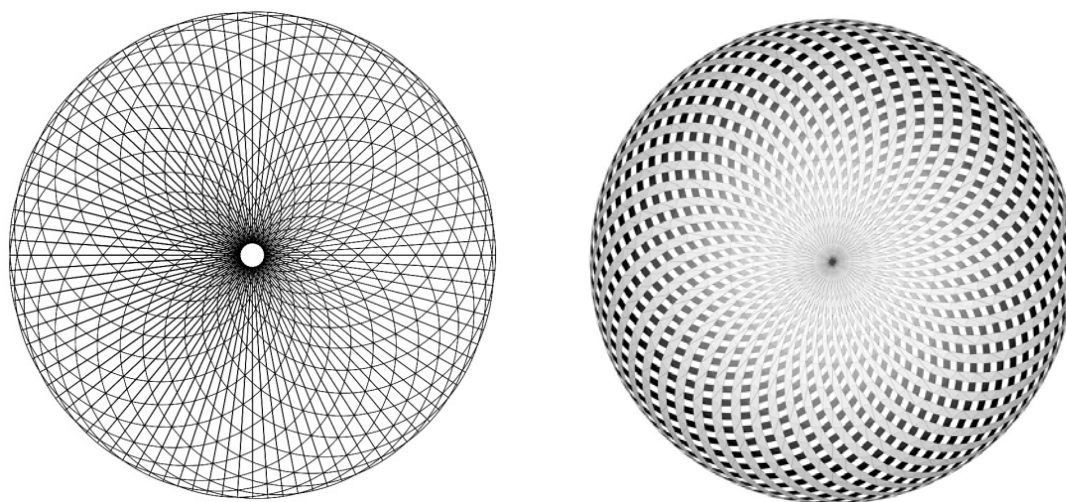


Figura 1. Forma del toroide desde arriba hecha con geometría. Fuente: www.torusstockillustrations.com

de troco o tallo subiendo hasta convertirse en flor, luego crece el fruto que cae a las raíces de la tierra, renace en semilla y luego vuelve a subir, y así sucesivamente, es un movimiento toroide. Además, cuando crece lo hace en espiral, aspecto que se trata en el capítulo “La mujer flor”, y la geometría de la flor que en la cultura hindú posee estas geometrías a la que llaman la *joya de la flor de loto* y, en la cultura cristiana occidental, la llamarían la *flor de la vida* o el *fruto de la vida*, que en realidad se trata de una sublimación material que se comporta con este modelo de movimiento.

También este movimiento es el que se aplica a la materia en la división de la unidad en dos partes, es decir, la mitosis celular, que es el movimiento que se regenera a sí mismo como la Gran Madre en su actividad de *partenogénesis* o de la *Gaia* que se autorregenera. El mismo que se produce con los planetas cuando rotan sobre sí mismos y cuando rotan alrededor de otros planetas, creando unas estelas de dibujos muy parecidos a los esquemas de toroide dibujados en figura 1. La artista Nancy Spero dibuja un árbol que llama *Crematorium*, que es una chimenea que se regenera en sí misma con cadáveres de la guerra del Vietnam en un circuito toroide infinito con su *axis* presentado como el tronco del árbol mujer. Spero ha trabajado con bastante intuición con la figura de las gorgonas como destructoras en forma de *árbol mujer*, en las que las ramas o el pelo son serpientes y el cuerpo, un tronco.

7. Algunas deidades masculinas adoptaron los roles de las *diosas vegetales* como Dionisos

Los filósofos griegos intervinieron en las visiones cosmogónicas y creacionistas, aportando una mirada diferente a la anterior y desvirtuando la totalidad del poder de la Gran Madre como diosa omnipresente, *partenogenética* y organizadora de la naturaleza o ahora llamada *Gaia*. Así, Aristóteles en su obra *Reproducción de los animales* propone que la “hembra no aportaría semen” a la generación, sino solo la sangre de la menstruación, esto es, sangre que no es transformada. Por lo tanto, el *semen es sangre* que ha sufrido un proceso de transformación llamado *pepsis*⁷:

“Si el macho es una especie de motor y agente, la hembra, en cuanto hembra, paciente, al semen del macho la hembra no aportaría semen sino materia. Lo que efectivamente parece que ocurre: pues la naturaleza de las menstruaciones se corresponde con la materia prima”⁸.

La idea de semen se apropia de la semilla, cuando la semilla fue siempre el óvulo y la vulva de la Gran Diosa Madre. Es decir, que las deidades masculinas se apropian del papel de óvulo y útero como generador de vida, de ahí que Dionisos —que es el dios del vino y de las experiencias terrenales del mundo indeterminado, del éxtasis— se apropie con su ejército de bacantes y de cabrones de los ritos de fertilidad de la tierra, que comparte con la doble diosa Perséfone, la diosa de los muertos, del submundo y la fertilidad y su madre Deméter la diosa de los cereales y la fertilidad. Dionisos es, no obstante, una entidad compleja, ya que posee unas cualidades andróginas entre su masculinidad y gran cantidad de caracteres femeninos, entre ellos, su dominio de lo que no se ve, del inconsciente, del submundo y del éxtasis a través de la intoxicación de las plantas silvestres y del vino.

La mujer lee su cuerpo a través de estas teorías, relee todo lo concerniente a ella a través de los pensamientos y visiones desde los anales de la historia, al igual que lo hacen los hombres, solo que en la historia se ha favorecido unas veces más la mirada hacia la Gran Diosa generadora y omnipresente en el mundo, y otras se han dotado de esas cualidades —incluso las reproductoras— a las deidades masculinas. En estos intercambios se ha producido una cierta androginia que llama la atención sobre estas cuestiones femenino-vegetales. Todo ello reparte el poder desde la base de las facultades creadoras y reproductivas, sin olvidar las alimenticias.

8. La figura de la *mujer árbol* posee un carácter matricial o de *matrix* que contiene al mundo

Basándose en las fuerzas creadoras de las deidades femeninas, así como en las fuerzas creadoras y reproductoras de la mujer, se ha construido con los ciclos vegetales alimenticios un imaginario en el que se relaciona lo femenino con la reproducción y la

⁷ BARING, A; CASHFORD, J; VAN DER POST, L; & PIQUER, A. (2005). *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid, Ediciones Siruela; pp 587

⁸ ARISTÓTELES; *Reproducción de los animales*, 1,20 (729 a), citado en Hillmann, op, cit; pp 228 (tr. cast)

comida, pero se olvida o se encuentra más tapada la profunda significancia de estos dos pilares en los que se produce un movimiento desde lo más profundo de la tierra a lo más estelar del cielo, y es que el carácter elemental femenino posee estas capacidades, unas positivas que se concretan en el *hacer, nacer, dar y nutrir, sanar, contener, proteger y enseñar la lengua*, y otras negativas: *dar muerte y expulsar*.

La lengua es el vehículo principal para que el *matrix* ocurra, la capacidad de crear el *matrix* o el mundo imaginario y real, consciente e inconsciente del niño, que luego al crecer integra como suyo. Esta capacidad de actuación subyacente que sale de una forma natural como carácter elemental femenino es el verdadero poder que el hombre busca, pero no encuentra, ya que está profunda y fundacionalmente enraizado en el *yo* de todos los seres humanos, en cómo se ven y cómo son, en su inconsciente y en su consciente.

Esto nos permite plantearnos que toda la simbología y el imaginario del inconsciente se enraíza como un árbol que es una mujer, que nos sostiene, nos alimenta y nos protege, ya que todas las mujeres conforman esa deidad o visión, incluida la figura de la Virgen María protegiendo con su manto estrellado a todos los seres humanos.

Las imágenes en tal sentido de las artistas pertenecen a todo ese engranaje; ya sean hombres o mujeres alimentan la iconografía y dan significado a la simbología de la Gran Madre en todo su poder omnipresente desde lo invisible, desde lo oculto, desde las mismas raíces de las que todos nos nutrimos. Reconocemos los iconos y representaciones más potentes de esta figura que gobierna todo lo vegetal y animal a través de la representación realizada en el Paleolítico y el Neolítico, que la paleontóloga Marija Gimbutas fue capaz de vislumbrar en sus increíbles libros sobre la simbología femenina de las diosas a través de un sinfín de estatuillas, pinturas y esculturas que relatan el poder de la vulva de la Gran Madre como la que *ritualiza* y genera de vida. Hoy en día se siguen sintiendo y revisando estas figuras, que nos vienen una y otra vez como un *matrix* que siempre está allí conteniéndonos.

9. El carácter elemental femenino se caracteriza por el entendimiento y manejo de la materia y su comportamiento

La materia se transforma en el cuerpo de la *mujer árbol* desde la raíz; ascendiendo hasta la copa del árbol para adquirir la luz, pasa de un estado denso como la semilla a uno más liviano como la flor volviendo a *carnalizarse* en el fruto. La mujer y las deidades que la representan observan y entienden el comportamiento de la materia, ya que lo viven en sus propios cuerpos. Louise Bourgeois suele hablar de la materia como un estado emocional, que relaciona con sus experiencias femeninas y vivencias familiares. Desde un punto de vista doméstico, la mujer es la que manipula la materia todos los días y, como tal, relacionándolo con el desarrollo del capítulo “La mujer semilla”, se plantean los siguientes conceptos:

Mujer maneja la materia

1. Materia *carnal-hijos*.
2. Materia *nutricia-cocina-caldero de transformación*.
3. Sanación *curación-transformación* a través de las plantas silvestres.
4. *Moldeado contenedor* de diferentes materiales vasijas de arcilla.
5. *Lenguaje* a los hijos/as para la creación del pensamiento.

La mujer se relaciona con la materia según la premio nobel de literatura polaca Wislawa Szymborska, quien dice, citando a Virginia Woolf:

“Una mujer que tiene que hacerse cargo de una casa jamás pierde el contacto con la materia”⁹.

10. La *mujer árbol* es generadora del concepto matricial o de *matrix* que deriva en la teoría de Gaia

La deidad femenina arbórea funciona como un *matrix*, extendiendo su influencia a través del lenguaje, la nutrición, la sanación, la contención y la protección a todo lo que la rodea. Por ello, la figura de la *mujer árbol*, ya sea en mitología o en las diferentes tradiciones y culturas, es un arquetipo femenino representado por la teoría de *Gaia* de Lovelock, según la cual la Tierra es un gran árbol que nos contiene a todos. Ese gran árbol femenino nos enseña, nos alimenta, da de beber y acoge. No necesita de nada, ya que se autorregenera y autonivela. Nosotros dependemos de ella. Una vez establecidas estas afirmaciones, se plantean enseguida cuestiones en la sociedad de hoy, así como en la de ayer, a través de las que se genera una consciencia de que en realidad no somos algo separado de la naturaleza, sino que somos naturaleza y como tal debemos de cuidarla y respetarla. Esta conciencia recae en las obras de *arte y ecología*¹⁰, que se están empezando a generar entre artistas hoy en día. En estas obras de índole ecológica se respetan al máximo las intervenciones en la naturaleza, y se cuestiona a los artistas de *land art* que tenían un cierto impacto ecológico y estético en la tierra intervenida.

El concepto matricial, matriz o *matrix* proviene de la idea de la Gran Madre considerada no solo como un creencia, sino como una realidad que James Lovelock reflejó en su teoría de *Gaia* como ser vivo. Es un concepto o estado de conciencia de interés que reside en el respeto a la Tierra como lugar generador de vida en la que vivimos, que nos contiene, protege, nutre y cuida; conceptos estos que se valoran como en el libro de Jane Bennet sobre filosofía, política y ecología titulado *Vibrant Matter*, en el que se muestra un cierto resurgimiento y un interés conceptual sobre el estado de la naturaleza en sí misma, de una manera ética y moral, sobre los cuestionamientos supervivencia de esta, los materiales minerales frente a los nuevos materiales tecnológicos, la relación de los cuerpos de los animales que comemos, la toxicidad y los

⁹ SZYMBORSKA, WISLAWA; 2004. *Una mujer que duda*. Disponible en internet en: <http://elpais.com/diario/2004/11/20/babelia/1100911826_850215.html>.

¹⁰ RAQUEJO, T. y PARREÑO, J.M: *Arte y ecología*, Madrid: UNED, 2015, p. 203.

estados físicos de la tierra, a través de su materia y la mirada antropocéntrica del ser humano.

Aparece una mirada en artistas tanto filosófica como política, que se aproxima hacia un interés en estos campos, y surge una conciencia basada en el respeto a la Tierra, lo que comemos, de donde viene, qué ocurre con las aguas de los ríos, todo lo relacionado con la toxicidad que recorre el planeta, plásticos, residuos, emisiones de CO₂, químicos, etc. Ya no es la preocupación de una minoría, sino que se está creando un cierto interés sobre los descuidos y la despreocupación que ha habido hasta ahora. Efectivamente, se puede decir que hay una reflexión interdisciplinaria y conjunta en la que se cuestiona cómo está nuestro Jardín del Edén que nos nutre, contiene, acompaña y transforma, en definitiva, nuestra Gran Madre o Gaia.

* * *

La importancia que tiene la representación simbólica de la *mujer árbol*, junto con todos sus componentes de raíz, semilla, flor y fruto, crece en un proceso vital que se ha relacionado metafóricamente a través de la historia con la figura de la mujer, las deidades y personajes mitológicos. Un proceso con sus representaciones que crece, efectivamente, y sigue vigente y vivo hoy en día en el imaginario de artistas, especialmente aunque no solo, mujeres. Toda esta simbología comparada de la figura de la *mujer árbol* recorrida a lo largo de las páginas de este estudio une y desune pensamientos que insisten en inscribirse y permanecer en las obras artísticas y en el inconsciente creativo de hoy en día. Así se ha podido constatar cuando una y otra vez comprobábamos cómo tantas artistas contemporáneas ilustran los conceptos míticos y místicos aquí tratados ampliamente, con la misma pertinencia y precisión que las antiquísimas iconografías aportadas, actualizando así, con sus nuevos ritos e imágenes, con sus nuevas actitudes y materias, los mitos ancestrales y universales que vinculan mujer y mundo vegetal. Es precisamente sobre esta comprobación aportada de transversalidad total y continuidad coherente entre el arte de nuestra época secularizado y las multifacéticas expresiones transcendentales de una humanidad, parte aún de los misterios de la naturaleza, donde creemos dejar establecidas nuestras conclusiones últimas y la aportación de este estudio.

En los cursos-talleres que planteo en el apéndice, se muestran como praxis artística actual —y a modo de comprobaciones prácticas de lo tratado en el texto que ahora concluyo— todos estos conceptos relacionados con la simbología de la *mujer árbol*. Desvelan no solo la simbología, sino los objetos, extensiones y mecanismos ocultos en ellas, se generan como resultado unas dinámicas creativas en los artistas muy positivas. Estos resultados abarcan *performances* en lugares ancestrales, instalaciones, actuaciones, arte sonoro relacionado con la forma y la geometría, al igual que la papiroflexia y el arte de doblar, donde se cuestionan los espacios, también los sonidos visibles e invisibles, el trabajo con el hilo, el grupo, los rituales como encuentro con el pensamiento extendido, la relectura del espacio natural como trabajo artístico y el experimentar con los elementos. Todo ello conforma el capítulo experimental de esta tesis. Los talleres, efectuados a la vez que se fue realizando esta investigación, son una

forma de experimentar con toda la simbología que comporta la *mujer árbol*, poniéndola en manos de artistas y creadores. Comprobamos con ellos cómo el lenguaje, los símbolos y las teorías mitológicas en torno a esta figura arquetípica, desencadenan de una manera inmediata y vivaz motivaciones poderosas y redes temáticas persistentes, que estos artistas siguen utilizando pasado el tiempo y una vez finalizados los talleres como lenguaje y objeto de sus propuestas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A

- ABRAMOVIĆ, M.; VON FÜRSTENBERG, A. *Marina Abramović: Balkan epic*. Milán: Skira, 2006.
- AF KLINT, H. y O'REILLY, S. *Hilma af Klint*. Londres: Camden Arts Center, 2006.
- ANATI, E. *Palestine before the hebrews*, Nueva York: Knopf, 1963.
- ARNOLD, D.E. *Ceramic theory and cultural process*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

B

- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BACHELARD, G. y VITALE, I. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BALTRUSAITIS, J. *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'Égyptomanie*. París: Olivier Perrin, 1967 (Collection Jeu Savant).
- BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Siruela, 2005.
- BARTON G.A. "An Androgynous Babilonian divinity", *Journal of the American Oriental Society*, vol. 21, 1900.
- BECERRA HIRALDO, J.M. (ed.). *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual y profética*. Salamanca: Ediciones Escorialenses, 1992.
- BEN SHIMON HALEVI, Z. *El árbol de la Vida: una introducción a la Cábala*. Francia: Porvesta, 1996.
- BENKE, B. y O'KEEFFE, G. *Georgia O'Keeffe 1887-1986: flores en el desierto*. Colonia (Alemania): Benedikt Taschen, 1995.
- BERGER, J. *Páginas de la herida*. Madrid: Visor, 1996.
- BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*. París; Nueva York: Flammarion, 1996.
- BERNARD VERDEYEN, P. y FASSETTA, R. *Sermons sur le Cantique*, t. I. París: Editions du Cerf, 1996.
- Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclee de Brouwer, 2009.
- Biblia Sacra* (Iuxta Vulgatam versionem 1). Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1975.
- BLAKE, W. y SANTIAGO, S. *Bodas del cielo y el infierno. El libro de Thel Tiriél. Visiones de las hijas de Albión*. México: Letras Vivas, 2000.
- BONET, P. *Sculpture/Nature*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2000.
- *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2000.

BONNET, C. y SCHEID, J. *Rites et croyances dans les religions du monde romain: huit exposés suivis de discussions: Vandœuvres-Genève*, 21-25 de agosto de 2006. Fondation Hardt, 2007.

BORNAY, E. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.

BOSQUES MEDITERRÁNEOS. "Funcionamiento y anatomía de un árbol" [en línea]. Disponible en: <www.bosquesmediterraneos.com/wp-content/documentos-pdf/funcionamiento-del-arbol.pdf>. Consultada el 30/07/14.

BOURGEOIS, L.; BERNADAC, M.L. y OBRIST, H.U. *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, París: Violette, 1998.

BOURGEOIS, L.; JACKSON, R. y NAVARRO, P. *Destrucción del padre, Reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.

BOURGEOIS, L.; MORRIS, F.; HERKENHOFF, P. y BERNADAC, M.L. *Louise Bourgeois*. Nueva York: Rizzoli, 2008. (Expuesto en: Tate Modern (Londres), Musée National d'Art Moderne (France), Solomon R. Guggenheim Museum, Museum of Contemporary Art (Los Ángeles), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden).

BRETÓN, A. "Le message automatique", *Minotaure*, n.º 3-4, 1933, pp. 55-65.

BRIFFAULT, R. *Las madres*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.

— *The mothers; a study of the origins of sentiments and institutions*. Nueva York: The Macmillan Company, 1927.

BROSSE, J. *Mythologie des arbres*. París: Plon, 1989.

BUDGE, WALLIS, *The Book of Dead*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

BURCKHARDT, T.; STODDART, W. y SERRA, E. *Espejo del intelecto*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000.

C

CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. "El Cantar de los Cantares del Rey Salomón. Consideraciones acerca de su traducción al español", *Hieronymus Complutensis*, n.ºs 6-7, 1998, pp. 131-150.

CARERI, F. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CASHFORD, J. y RIAÑO RUFILANCHAS, D. *El mito de Osiris: los misterios de Abidos*. Girona: Atalanta, 2009.

CHAVES TRISTÁN, F. "Sub terram", *Cuadernos emeritenses*, n.º 18, 2001, pp. 189-210.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CIRLOT, J. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994.

COCQUERILLANT, D. *Palmeraies et cultures de l'Eanna d'Uruk (559-520)*. Berlín: Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka, n.º 8, 1968.

COOK, T.A. *The curves of life: being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science, and to art: with special reference to the manuscripts of Leonardo da Vinci*. Nueva York: Dover Publications, 1979.

D

DE LA SERNA, J. *Manual de ministros para conocer y extirpar las idolatrías de los indios tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes ediciones fuente cultural*. México: Librería Navarro, 1953.

DE PONCE, P.; ALBORNOZ S. *et al.* "Productos naturales alucinógenos. Costumbres usos y efectos" [en línea], Argentina.

DE SANTILLANA, G. y VON DECHEND, H. *Hamlet's mil: An essay on myth and the frame of time*. Boston: Gambit, 1969.

DE ZEGHER, C. y TEICHER, H. (eds.). *3 x An Abstraction: New Methods of Drawing*. New Haven: Yale University Press, 2005.

DEL HOYO, J. y VÁZQUEZ HOYS, A.M. "Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II, Historia Antigua, t. 9, 1996, p. 441-466.

Destricted, 2006. (LARRY, C. "Impaled"; BARNEY, M. "Hoist"; TAYLOR WOOD, S. "Death Valley"; Noé, G. "We fuck alone", etc.).

DIDI-HUBERMAN, G. "El acorazado Potemkin: de la historia al poema" [conferencia]. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 26 de febrero de 2015.

DUCHET-SUCHAUX, G. *Iconographie médiévale: image, texte, contexte*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique; Diffusion; Presses du CNRS, 1990.

DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París: PUF, 1963.

E

ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1974.

— *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis* (trad. Jesús Valiente Malla). Barcelona: Paidós, 2001.

ELIADE, M. y TRASK, W.R. *History of religious ideas*, vol. 1: *From the Stone age to the Eleusinian Mysteries*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

ELIOT, A. *Mitos*. Barcelona: Labor, 1976.

ESLAVA GALÁN, J. *Cleopatra, la serpiente del Nilo*. Barcelona: Planeta, 2004.

F

FERNÁNDEZ LÓPEZ, S. *Las biblias judeorromances y el Cantar de los Cantares: estudio y edición*. San Millán de la Cogolla: Fundación San Millán de la Cogolla; Cilengua, 2011.

FERNÁNDEZ MARCOS, N. *Los Thaumata de Sofronio: contribución al estudio de la incubatio cristiana*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1975.

FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958.

FRANKFORT, H. *Kingship and the Gods*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 1948.

FRANTZ, M. *Problems of the feminine in Fairytales*. Dallas: Spring Publications, 1972.

FREUD, S.; STRACHEY, J.; FREUD, A.; ROTHGEB, C.L. y RICHARDS, A. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1900.

G

GARCÍA RAMÓN, M.D. y BAYLINA, M. *Mujer y agricultura en España. Género, trabajo y contexto regional*. Barcelona: Oikos-tau, 1994.

GEBSER, J. y HERNÁNDEZ ARIAS, J.R. *Origen y presente*. Girona: Atalanta, 2011.

GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2005.

GHEERBRANT, A. y CHEVALIER, J. *Dictionnaire des symboles*. París: Seghers, 1974.

GIEDION, S. *Escritos escogidos*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.

GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa: desenterrando los incógnitos símbolos de la civilización occidental*. Madrid: Dove, 1996.

— *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. Berkeley: University of California Press, 1974.

GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art*. Harvard: Harvard University Press, 1976.

Gran enciclopedia Larousse: GEL. Barcelona: Planeta, 1997.

GREENBRAN, A. y CHEVALIER, J. *Traité d'histoire des religions*. París, 1974.

H

HEÍSIODO. *Los trabajos y los días. Teogonía. El escudo de Heracles* (introducción de María Josefa Lecruyse y Enrique Palau). Barcelona: Omega, 2003.

HOYO CALLEJA, J.D. *La importancia de la mujer hispanorromana en la Tarraconense y Lusitania a la luz de los documentos epigráficos: aspectos religiosos y socioeconómicos*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987.

I

ISAAK, J. *Nancy Spero: la peinture féminine* [conferencia]. Museo Reina Sofía, Madrid. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/nancy-spero-peinture-feminine> 27/11/2008>.

J

JAMES, E.O. *Myth and Ritual in the Ancient Near-East*. Londres: Thames & Hudson, 1958.

— *Seasonal feasts and festivals*. Londres: Thames & Hudson, 1961.

JUNG, C.G. *Las relaciones entre el yo y el inconciente*. Barcelona: Paidós, 1990.

— *Le livre rouge* (trads. Sonu Shamdasani, Ulrich Hoerni, Christine Pflieger-Maillard, Pierre Deshusses, Véronique Liard, Béatrice Dunner, Juliette Vielgeux y Pierrette Crouzet). París: L'iconoclaste; La Compagnie du livre rouge, 2011.

— *Modern man in search of a soul*. Londres: Routledge & Kegan, 1970.

— *Psychological Types*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1949.

JUNG, C. G.; READ, H.; FORDHAM, M. y ADLER, G. *The collected works of C.G. Jung*. Nueva York: Pantheon Books, 1953.

K

KARSTEN, R. *Blood revenge, war, and victory feasts among the Jibaro Indians of eastern Ecuador*. Washington: G.P.O, 1923.

KING, K.L. *The Gospel of Mary of Magdala: Jesus and the first woman apostle*. Santa Rosa (California): Polebridge Press, 2003.

KLIMT, G. y STORCH, U. *Klimt: the Collection of the Wien Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

KUSAMA, Y. *Yayoi Kusama* [exposición]. Itinerario: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres; Whitney Museum of American Art, Nueva York.

L

LAFAYE, G. "Fascinum, fascinus" en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grec-ques et romaines*, t.II, París, 1895, pp. 984-988.

LAVEDAN, P. *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités grecques et romaines*, París: [s.e.], 1931.

LE GOFF, J. *Una Edad Media en imágenes*. Barcelona: Paidós, 2009.

LEDEZMA RIVERA, J.L. *Género: trabajo agrícola y tierra*. Quito; Cochabamba: Abya Yala; CENDA, 2006.

LÉVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura, Económica, 1964.

LEWANDOWSKI, H. *Las costumbres y el amor en la antigua Roma*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1973.

LIPPARD, L.R. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Nueva York: Pantheon Books, 1983.

LISLE, L. *Portrait of an artist: a biography of Georgia O'Keeffe*. Nueva York: Seaview Books, 1980.

LOOTZ, E. "Mujer que construye" [conferencia]. "V Encuentro en la Arquitectura", Alcalá de Henares, 2001.

LÓPEZ GREGORIS, R. y UNCETA GÓMEZ, L. *Ideas de mujer facetas de lo femenino en la Antigüedad*. San Vicente del Raspeig: Centro de Estudios sobre la Mujer; Universidad de Alicante, 2011.

LOVELOCK, J.E. *Gaia: una ciencia para curar el planeta*. Barcelona: Integral, 1992.

— *Las edades de Gaia: una biografía de nuestro planeta vivo*. Barcelona: Tusquets, 1995.

M

MAILLOUX, V.; ROBERT, J. y BEATUS. *Beatus de Liébana, l'Apocalypse de Jean: splendeur de l'enluminure espagnole du Xle siècle*. París: Catleya éditions, 1998.

MEIER, A.C. *Emma Kunz: life, work*. Würenlos (Suiza): Emma Kunz Zentrum, 1998.

MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

MEYER-THOSS, C. *Bourgeois, Louise. Designing for a free fall*. Zúrich: Ammann Verlag, 1992.

MÜLLER-WESTERMANN, I.; WIDOFF, J. y HILLSTRÖM, Y. (curadores). *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*. Otsfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013.

N

NAHSON, D. *Amor sensual por el cielo: la Exposición del Cantar de los Cantares de fray Luis de León*. Madrid; Frankfurt del Meine: Iberoamericana; Vervuert, 2006.

NEUMANN, E. *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2009.

— *The great mother: an analysis of the archetype*. Nueva York: Pantheon Books, 1955.

NICOLAU, A.; ZIMMERMANN, S. y BERNADETTE AMOURETTI, M.C. *Sacred foods: bread, wine and oil in the ancient Mediterranean*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat; Institut de Cultura; Ajuntament de Barcelona, 2001.

O

OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2004.

P

PARRINDER, G. *African mythology*. Londres: Hamlyn, 1968.

PEREA YÉBENES, S. *La idea del alma y el más allá en los cultos orientales durante el Imperio romano*. Madrid: Signifer, 2012.

PHELAN, P.; OBRIST, H.U.; BRONFEN, E. y RIST, P. *Pipilotti Rist*. Londres; Nueva York: Phaidon, 2001.

PLATÓN. *Diálogos*. México: Porrúa, 2000.

POLLITT, J.J. *Art in the Hellenistic age*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1986.

POSNER, H.; SMITH, K. y LYON, C. *Kiki Smith*. Nueva York: Monacelli Press, 2005.

R

RAWSON, P. "The body in tantra", en J. Benthall y T. Polhemus (eds.): *Body as a medium of expression*. Londres: Penguin; Allen Lane, 1975.

— *El arte del tantra*, 1.^a ed. Barcelona: Destino, 1992.

ROBINS, G. *Women in ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press, 1993.

RONNBERG, A. y MARTIN, K. *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011.

RUBIO, R. (ed.). *Isis: nuevas perspectivas. Homenaje Álvarez de Miranda*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1996.

RUNDLE, C. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londres: Thames & Hudson, 1978.

S

SAINTINE, X.B. *La Mythologie du Rhin et le Contes de la Mère-Grand*. París: Hachette, 1863.

SAPIR, E. "Symbols", en *Encyclopedia of the social sciences*, XIV. Nueva York: Machmillan, 1934.

SATZ, M. "El árbol de la vida y el árbol de los filósofos", 2012 [inédito].

— *El Cantar de los Cantares o los aromas del amor*. Barcelona: Kairós, 2005.

— *El fruto más espléndido del árbol de la Kábala*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2005.

SAUER, C. "Sedentary and mobile bents in early society", en S.L. Washburn (ed.): *Social life and early man*. Chicago: Alpina.

SAVATIER, T. *El Origen del Mundo Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Gijón: Trea, 2009.

SCHOLEM, G. *Das buch Bahir*. Leipzig: W. Drugulin, 1923.

SÉBILLOT, P. y MCGUIRE, J.D. "The Worship of Stones in France", *Ameranth American Anthropologist*, vol. 4, n.º 1, 1902.

SELER, E. *Comentarios al Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

SERVIER, J. *Diccionario crítico de esoterismo*. Madrid, España: Akal, 2006, 2 vols.

SERVIER, J. *Les portes de l'année, rites et symboles. L'Algérie dans la tradition méditerranéenne*. París: Robert Laffont, 1962.

SHARP, W. "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson", *Avalanche*, otoño de 1970, n.º 1, pp. 48-71.

SHELDRAKE, R. *El séptimo sentido: la mente extendida*. La Herradura (Granada): Vésica Piscis, 2005.

SILESIO, A. *El peregrino querubínico, epigramas y máximas espirituales para llevar a la contemplación de dios*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, 1985.

SMITH, K. y HAENLEIN, C.A. *Kiki Smith: all creatures great and small*. Hannover; Zúrich; Nueva York: Scalo Publishers, 1999 (Col. Gesellschaft, Geschichte, Gegenwart).

Soustelle, J. *El universo de los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

SPECTOR, N. Retrospectiva de *Louise Bourgeois*. Museo Guggenheim de New York, 2008.

STORR, R.; BOURGEOIS, L.; HERKENHOFF, P. y SCHWARTZMAN, A. *Louise Bourgeois*. Londres; Nueva York: Phaidon Press, 2003.

T

TENBERG, M.; NEWTON, C. y BATTESTI, V. "The unrivalled tree. Date palms and palm groves in the Middle East and Egypt, from Prehistory to the present day", *Revue d'ethnoécologie* [en línea]. Disponible en <<http://ethnoecologie.revues.org>>.

THOMSON, G. *The prehistoric aegean*. [S.l.]: Lawrence & Wishart, 1978.

TURNER, V.W. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

— *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca (Nueva York): Cornell University Press, 1967.

U

UCKO, P. J. y DIMBLEBY, G. W. *The domestication and exploitation of plants and animals*. Londres: Aldine Pub. Co, 1969. (Research Seminar in Archaeology and Related Subjects, University of London and Institute of Archaeology).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA). *Espacio, tiempo y forma*, serie III: *Historia medieval*, 1989.

V

VALDOSERA, E. *Entrevista a la artista-médium*. [Inédita, material realizado para esta tesis], 28 de julio 2015.

— *The navel of the world*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

VATIN, C. *Ariane et Dionysos: un mythe de l'amour conjugal*. París: Editions ENS Rue d'Ulm, 2004.

VERNANT, J.P. *El universo, los dioses, los hombres: el relato de los mitos griegos* (trad. J. Jordá). Barcelona: Anagrama, 2000.

VOGT, E.Z. *Tortillas for the gods: a symbolic analysis of Zinacanteco rituals*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

VON BINGEN, H. *Liber Scivias*, vol. II, visión número 2, 1098-1179/80. Archivos Aras. Disponible en: <<https://aras.org/records/5dk.200>>.

VON GOETHE, J.W. *La Metamorfosis de las plantas*. Bilbao: Asociación Valle-Inclán Elkartea; Universidad del País Vasco, 1994.

VON GOETHE, J.W. y STEINER, R. *La Metamorfosis de las plantas*. Barcelona: Pau de Damasc, 2007.

W

WASSON, R.G. *La búsqueda de Perséfone: los enteógenos y los orígenes de la religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

— *Soma. Divine mushroom of immortality*, parte I: *Soma: divine mushroom of immortality*; parte II: *The post-Vedic history of the soma plant. By Wendy Doniger O'Flaherty*; parte III: *Northern Eurasia and the fly-agaric*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1968.

WEITMANN, W. y SMITH, K. *Kiki Smith prints books & things*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2003.

WILKE, H.; FERNÁNDEZ ORGAZ, L. y ALIAGA, J.V. *Hannah Wilke: exchange values*. Vitoria-Gasteiz: Artium; Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006.

WOLKSTEIN, D.; KRAMER, S.N. y ROGERS, D. *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Sumer*. Nueva York: Harper & Row, 1983 (Spotswood Collection).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

A

AGAMBEN, G.; FERRANDO, M. y KAVI, E. *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*. Madrid: Sexto Piso, 2014.

AÏVANHOV, O.M. *Los frutos del árbol de la vida: la tradición cabalística*. Francia: Ediciones Prosveta, 2000.

ALCARAZ, M.J.; PÉREZ CARREÑO, F. y ALPERSON, P. *Significado, emoción y valor: ensayos sobre filosofía de la música*. Boadilla del Monte (Madrid): Antonio Machado Libros, 2010.

ALVAR, C. *Poesía de trovadores, trouvères, Minnesinger: (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*. Madrid: Alianza, 1982.

AMBELAIN, R. *Dans l'ombre des cathédrales*. París: Éditions Adyar, 1939.

ANTORANZ ONRUBIA, M.A. *Sonidos del cielo y de la tierra: la imagen de la música en el arte medieval aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010.

APULEIUS. *Historia de Lucio Apuleyo del asno de oro, repartida en onze libros, y traduzida en Romance Castellano*. En ANVERS. *En casa de Iuan Steelsio*, 1551.

ARNHEIM, R. *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1984.

ARTRESS, L. *Walking a sacred path rediscovering the labyrinth as a spiritual practice*. Riverhead Books. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.

ATIENZA, J.G. *Guía de la España mágica*. Barcelona: Martínez Roca, 1981.

— *Nuestra Señora de Lucifer: los misterios del culto a la Madre de Dios*. Barcelona: Martínez Roca, 1991.

AUZAS, P.M. *L'Apocalypse d'Angers: chef-d'œuvre de la tapisserie médiévale*. Friburgo (Suiza): Office du livre, 1985.

B

BAILEY, A.A. *El sexo: recopilación de los libros del Maestro El Tibetano*. Málaga: Sirio, 2003.

BARÓN FERNÁNDEZ, J. *Historia de la circulación de la sangre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

BATAILLE, G.; COULANGE, A.; DUAULT, A.; FINAS, L.; HOLLIER, D.; LIMOUSIN, C. *et al. Bataille*. Aix-en-Provence: Gramma, 1974.

BAUMGARTEL, E.J. *The cultures of prehistoric Egypt*. Oxford: Griffith Institute; Ashmolean Museum, 1960.

BENGLIS, L.; GAUTHEROT, F. *Lynda Benglis*. Dijon: La presses du réel, 2009.

BLAVATSKY, H.P. *La clave de la teosofía: exposición clara en forma de preguntas y respuestas de la ética, ciencia y filosofía para cuyo estudio ha sido fundada*, 3.^a ed. Buenos Aires: Kier, 1972.

— *La doctrina secreta: síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía*. Málaga: Sirio, 1988.

BONVIN, J. y MONTERCY, R. *Eglise romane, chemin de lumière: l'orientation et le sacré*. Roanne (Francia): Mosaïque, 2001.

BOTTÉRO, J. *Introducción al Antiguo Oriente: de Sumer a la Biblia*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

BOUGARD, J.F. y STEGEMAN, C. *Chartres, ou les cathédrales du nombre*. Roanne (Francia): Mosaïque, 2003.

BURCKHARDT, T. y SERRA, E. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000.

BURLAND COTTIE, A. "Some notes on ancient mexican stellar beliefs", *New World antiquity*, n.º 2, 1954, pp. 1-4.

C

CABADA IZQUIERDO, J. "Tlazolteotl: una divinidad del panteón mexica", *Revista Española de Antropología Americana*, 1992, 22(0).

CABALLERO-NAVAS, C. *El Libro de amor de mujeres: una compilación hebrea de saberes sobre el cuidado de la salud y la belleza del cuerpo femenino*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

CAGE, J. y ROBINSON, J. *The anarchy of silence: John Cage and experimental art*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Henie-Onstad Kunstsenter, 2009.

CAMPBELL, J. *Primitive mythology*. Harmonthsworth: Penguin, 1976.

CAZABONNE, C. *Los poderes mágicos y curativos de los minerales, los crístaes y las rocas: sus aplicaciones industriales, artísticas, decorativas, mágicas y cristaloterapia*. Caracas: [s.e.], 1999.

CHRISTE, Y. y BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. París: Gallimard, 2008.

CIRLOT, J.E. *El espíritu abstracto: desde la Prehistoria a la Edad Media*. Barcelona: Editorial, 1966.

CLÉMENT, G. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

CORNUDELLA, R.; MACÍAS, G. y FAVÀ, C. *Cataluña 1400: el gótico internacional*. Barcelona: MNAC; Fundació Abertis, 2012.

CRIVELLARI BIZIO, M. *Venezia e l'eros. Ponzano*. Venecia (Italia): Vianello libri, 2007.

D

DAILLIEZ, L. *Les Saintes Maries de la Mer: mythes ou légendes*. Niza: Alpes-Méditerranée édition, 1978.

DAMES, M. *The Avebury cycle*. Londres: Thames & Hudson, 1977.

DE AZÚA, F. *La paradoja del primitivo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

DE BONO, E. *New Think: the use of lateral thinking*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

DE VORÁGINE, J. *La leyenda dorada*, 1.^a ed., 11.^a reimp. Madrid: Alianza, 2002.

DEL HOYO, J. *Magia y religión de la antigüedad a nuestros días*. Mérida: Amigos del Museo Nacional de Arte Romano, 2001.

DELEUZE, G.; DELPY, M.S. y BECCACECE, H. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

DI BERARDINO, A.; ISTITUTO PATRISTICO AUGUSTINIANUM. *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*. Salamanca: Sígueme, 1991.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

DÍEZ DE VELASCO, F. *Hombres, ritos, dioses: introducción a la historia de las religiones*. Madrid: Trotta, 1995.

DONIGER, W. *Dreams, illusion, and other realities*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

DONIGER, W. *Śiva, the erotic ascetic*. Nueva York: Oxford University Press, 1981.

DOUGLAS, M. *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI, 1973.

DOWNING, C. *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona: Kairós, 1999.

E

ELIADE, M. *El mito del eterno retorno; arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza, 1972.

— *Le serpent*. París: L'Herne, 1979.

— *Mefistófeles y el Andrógino*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

— *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós, 1997.

ESPAÑA, SUBDIRECCIÓN GENERAL DE ARQUEOLOGÍA, DIÁLOGO. *Origen y evolución del hombre: exposición*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.

F

FERNÁNDEZ LÓPEZ, S. *Las biblias judeorromances y el Cantar de los Cantares*. San Millán de la Cogolla: Fundación San Millán de la Cogolla, 2011.

FERRER ALBELDA, E.; MAZUELOS PÉREZ, J. y ESCACENA CARRASCO, J.L. *De dioses y bestias: animales y religión en el mundo antiguo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla; Servicio de Asistencia Religiosa, 2008.

FLAUBERT, G. y GISBERT, X. *Salambó*. Madrid: Edaf, 1999.

FRANCKE, D. "Kiki Smith", *Albuquerque Journal*, 8 de septiembre de 1994.

G

GARRAUD, C. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Lausana: École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Département d'Architecture; Commission d'Information, 1997.

GIEDION, S. *The eternal present. A contribution on constancy and change*. Nueva York: Bollingen Foundation; Pantheon Books, 1962.

GRIAULE, M. *Dios de agua*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

GRIMAL, P. *Mitologías del Mediterráneo al Ganges*, vols. 1 y 2. España: Planeta, 1963.

GRIMBERG, C. *Historia Universal Daimon*, vol. 4: *La Edad Media: el choque de dos mundos: Oriente y Occidente*. Madrid: Daimon, 1966.

GRYNSZTENJ, M. "A Conversation with... Kiki Smith" [conferencia y entrevista]. Block Museum of Art, 2011. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=aljiqXABsU>.

GUBERNATIS, A. y SERRAT CRESPO, M. *Mitología de las plantas: leyendas del reino vegetal*, vol II: *Botánica especial*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2003.

H

HARD, R.; CANO CUENCA, J. y ROSE, H.J. *El gran libro de la mitología griega: basado en el Manual de mitología griega de H.J. Rose*. Madrid: La esfera de los libros, 2004.

HARDING, E. *Woman's Mysteries A Psychological Interpretation of Femenine Princliples as portrayed in Myth, Story and Dreams*. Londres: Sidney Johanesburg, 1971.

HEATH, R. *Los números sagrados y el origen de la civilización los enigmas de la historia a través del misterio de los números*. Barcelona: Obelisco, 2010.

HEGEL, G.W.F. *Estética*, vol. 3. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983.

— *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1971.

HUECH, B.M. *El Corán*, vol. 1. Múnich: SKD, 2004.

HUETZ DE LEMPS, A. y BENÍTEZ, E. *La vegetación de la tierra*. Madrid: Akal, 1983.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Madrid; Buenos Aires: Alianza; Emecé Editores, 1972.

J

JUNG, C.G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1981.

K

KAMPEN, N. y BERGMANN, B.A. *Sexuality in ancient art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KELLER, J.E. y KINKADE, R.P. *Iconography in medieval Spanish literature*. Lexington (Estados Unidos): University Press of Kentucky, 1984.

KIENZLE, B.M. y WALKER, P.J. *Women preachers and prophets through two millennia of Christianity*. Berkeley (Estados Unidos): University of California Press, 1998.

KRAUSS, R.E. y ESTEBAN CLOQUELL, J.M. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.

KRAUSS, R.E. y GÓMEZ CEDILLO, A. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

L

LARSON, J. *Greek and Roman sexualities: a sourcebook*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2012.

LAURENT, Y. *Les arbres: mythes et symboles*. Chamarande (Francia): Soleil natal, 1996.

LAWSON, J.C. *Modern Greek folklore and ancient Greek religion: a study in survivals*. Nueva York: University Books, 1965.

LE GOFF, J. *Una Edad Media en imágenes*. Barcelona: Paidós, 2009.

LEISEGANG, H. *Denkformen*, 2.^a ed. Berlín: Walter de Gruyter, 1951.

LEJEUNE, J. *¿Qué es el embrión humano?* Madrid: Ediciones Rialp, 1993.

LOOTZ, E. *Nudos: Eva Lootz*. Madrid: Círculo de Bellas Artes; Acción Cultural Española, 2012.

LOOTZ, E. y FERNÁNDEZ POLANCO, A. *A la izquierda del padre* [exposición]. Madrid: Museo Casa de la Moneda, celebrada del 25 de noviembre de 2010 al 6 de febrero de 2011.

M

MAILLARD, C. *El árbol de la vida: la naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Barcelona: Kairós, 2001.

— *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 1995.

MANDELBROT, B.B. y LLOSA, J. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets, 1997.

MANGANELLI, G.; FLAMINI, E. y GUMPERT, C. *La ciénaga definitiva*. Madrid: Siruela, 2002.

MATISSE, H. *Sobre arte*. Barcelona: Barral. Catleya éditions, 1978.

MAVÉRIC, J. *La médecine hermétique des plantes; ou, L'extraction des quintessences par art spagyrique*. París: Dorbon, 1911.

MEAD, G.R.S. *Pistis Sophia; a Gnostic miscellany*. Londres: John M. Watkins, 1947.

MÉNDEZ FILESÍ, M. *El laberinto: historia y mito*. Barcelona: Alba, 2009.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas; problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

MESTRE GODES, J. *Los Cátaros: problema religioso, pretexto político*. Barcelona: Península, 1995.

N

NEUMANN, E. *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Zúrich; Düsseldorf: Patmos-Verlag der Schwabenverlag AG, 2004.

NIETZSCHE, F.W. *Obras completas de Federico Nietzsche* (trads. Eduardo Ovejero Maury y González Vicén). Madrid: M. Aguilar, 1932.

O

OLMOS ROMERA, R.; CABRERA BONET, P. y MONTERO DÍAZ, S. *Paraíso cerrado, jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2005.

OTTO, W.F. *Dionisos: mito y culto*. Madrid: Siruela, 1997.

P

PARACELSO. *Botánica oculta: las plantas mágicas según Paracelso*. Valladolid: Maxtor, 2006.

— *Textos esenciales*. Madrid: Siruela, 2001.

PARDO, J.L. *El cuerpo sin órganos: presentación de Gilles Deleuze*, 1.^a ed. Valencia: Pre-Textos, 2011.

PENONE, G. *Giuseppe Penone, 1968-1998* [exposición]. Galicia: Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, celebrada del 22 de enero al 4 de abril de 1999.

— *Giuseppe Penone: die Adern des Steins*. Ostfildern: Cantz, 1997.

— *Giuseppe Penone* [exposición]. Trento; Torino: Galleria civica di arte contemporanea; Hopefulmonster, 1997.

PERNOUD, R. *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*. Barcelona: Paidós, 1998.

POLLACK, R. *Los 78 grados de sabiduría del tarot: arcanos mayores*. Buenos Aires: Emecé Urano, 1989.

PUTZ, R. *Botánica oculta: las plantas mágicas según Paracelso*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Creación, 2013.

Q

QUANCE, R.A. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: A. Machado Libros, 2000.

QUISPEL, G. *The birth of the child: some Gnostic and Jewish aspects*. Leiden: Brill, 1973.

R

RAQUEJO, T. *Land art*. Madrid: Nerea, 1998.

RECKITT, H. y PHELAN, P. *Arte y feminismo*. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.

REPOLLÉS LLAURADÓ, J. *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal, 2011.

ROGERS, J. M. *Islamic art & design, 1500-1700*. Londres: Trustees of the British Museum, 1983.

ROLLAND, H. "Bromes antiques de haute Provence", *XVIII Supplément á Gallia*, n.º 359, 1965, pp. 176-181.

RUSSELL, J.B. y SALCEDO, R.G. *El diablo: percepciones del mal desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo*. Barcelona: Laertes, 1995.

S

SCHOLEM, G. *Major trends in Jewish mysticism*. Nueva York: Schocken Books, 1961.

SCHWENK, T. *El Caos sensible: creación de las formas por los movimientos del agua y el aire*. Madrid: Rudolf Steiner, 1989.

SEBASTIÁN, S. *Iconografía medieval*. San Sebastián: Etor, 1988.

SEZNEC, J. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1983.

- SLOTERDIJK, P. *Esferas: burbujas: microsferología*. Madrid: Siruela, 2003.
- SMITH, M.D. (ed.). *Cultural encyclopedia of the breast*. Londres: Rowman & Littlefield, 2014.
- SMITHSON, R. *The writings of Robert Smithson: essays with illustrations*. Nueva York: New York University Press, 1979.
- SPENCE, L. *The religion of ancient Mexico*. Londres: Watts, 1945.
- STILES, K.; ABRAMOVIĆ, M.; BIESENBACH, K. e ILES, C. *Marina Abramović*. Londres; Nueva York: Phaidon, 2008.
- STRAVINSKY, I.; SEFERIS, I. y GRAU, E. *Poética musical en forma de seis lecciones*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- STRIK, E. *Fantasmas, novias y otros compañeros*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.

T

- TAPIÉ, A.; SEGAL, S.; BOUVE DE PANTHOU, A.M. *Le sens caché des fleurs: symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle*. París: A. Biro, 1997.
- THIBODEAU, G.A.; PATTON, K.T. *Anatomía y fisiología*. Madrid: Elsevier, 2008.
- THOMPSON, D. *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: Akal, 2003.
- TIBÓN, G. *El ombligo como centro cósmico: una contribución a la historia de las religiones*, 1.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- *La tríade prenatal: cordón, placenta, amnios: supervivencia de la magia paleolítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

V

- VELÁZQUEZ VARGAS, C. "Teonanácatl", *Elementos*, n.º 60, 2003, pp. 31-35.
- VISO, O. *Rituals of Rebirth*. Londres: Prestel Publishing, 2008.

W

- WARBURG, A.; SAXL, F. y GUIDI, B.C. *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo*. París: Macula, 2003.
- WASSON, R.G.; HOFMANN, A. y RUCK, C.A.P. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- WIESNER-HANKS, M.E. *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, Londres: Routledge, 2010.

LISTADO DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

Figura 1. Valerie de la Dehesa, *Diagrama de la mujer-árbol* realizado para la correcta comprensión de la tesis, 2015.

Figura 2. L. Cranach el viejo, detalle de *Adán y Eva*, siglo XVII. Londres.

Figura 3. Nancy Spero, *Crematorium*, 1962. Catálogo del Museo Reina Sofía *Dissdances*.

PARTE I

NACIMIENTO

CAPÍTULO II: LA MUJER SEMILLA

Figura 1. Trigo arcaico el primero a la izquierda, cultivado *Triticum dicoccum*, derivado del silvestre llamado *T. dicoccoides*. Lámina del libro ZOHARY, D. *The progenitors of wheat and barley in relation to domestication and agricultural dispersal in de Old Word*. Citado en: UCKO, P. J. y DIMBLEBY, G. W. *The domestication and exploitation of plants and animals*. Londres: Aldine Pub. Co, 1969, p. 49.

Figura 2. Nut, diosa del cielo y Geb. Papiro de Tamenill. 1000 a. C. Imagen recuperada de <<https://papirosperdidos.files.wordpress.com/2014/12/papiro-de-tamenill.jpg>>.

Figura 3. Amantes de Gumelnitsa, un posible retrato del *matrimonio sagrado*. Cascioarele. Civilización balcánica del 5000 a C. Lámina del libro de Gimbutas *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*.

Figura 4. Heratia (sacerdotisa o prostituta sagrada) sostienen un falo gigante en un festival de fertilidad de Dionios, pintada en una vasija para mezclar vinos en el 450 a. C. Staatliche Museen, Berlín. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Figura 5. Marina Abramović. Balkan erotic epic, *Man coupling earth*. 2005. Videoinstalación de seis canales de video color y sonido. 15,37 mins; 16,17 mins; 15,56 mins; 4,17 mins; 18,56 mins; 18,45 mins. Medidas variables Ed. 1/3 + 1 PA.

Figura 6. Marina Abramović. Balkan erotic epic, *Massaging Breasts (solo)*. 2005. Videoinstalación de seis canales de video color y sonido. 15,37 mins; 16,17 mins; 15,56 mins; 4,17 mins; 18,56 mins; 18,45 mins. Medidas variables Ed. 1/3 + 1 PA. Disponible en línea en <<http://www.marinaabramovic.com>>.

Figura 7. Balkan erotik epic: Exterior Part I (A), *Women in the Rain*. 2005. Videoinstalación de seis canales de video color y sonido. 15,37 mins; 16,17 mins; 15,56

mins; 4,17 mins; 18,56 mins; 18,45. Medidas variables Ed. 1/3 + 1 PA. Disponible en línea en <<http://www.marinaabramovic.com>>.

Figura 8. *Rhyton Phallus*. Empuries, Gerona, siglos I y II. Cerámica hecha con molde, 28 cm. Diámetro de 11 cm. Museo de Arqueología de Cataluña.

Figura 9. Ara de prensa de aceite ibérica, siglo III a. C. Museo de Prehistoria de Valencia. Lámina del libro *Aliments sacrats*.

Figura 10. Maqueta de granero de la tumba Mastaba de El Kab. Egipto faraónico, dinastía IV (2575-2450 a. C.). L'ashmolean Museum, Oxford.

Figura 11. Bol de cerámica con agujeros y una serpiente enrollada dentro en forma de relieve utilizado para la invocación de la lluvia. Kukova Mogila, Bulgaria central, complejo Karanovo III de la civilización de los Balcanes. 6000. a. C. Lámina del libro de Marija Gimbutas. *Los dioses y diosas de Europa*.

Figura 12. Composiciones en vasijas de serpiente cósmica y huevo cósmico. Cucuteni tardío, vasijas de Sipinsti, Ucrania. Mediados del siglo IV a.C. Lámina del libro de Gimbutas *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. Berkeley: University California Press, p 103.

Figura 13. Serpiente ondulante atraviesa el doble huevo rodeado de agua que fluye a su alrededor. Pertenece a composición pintada en platos de la civilización cucuteni tardío, Tomashevka, este de Ucrania, mitad del 4000 a. C.

Figura 14. Eva Lootz. *Alcazar Genil*. Hierro y arena de sílice, 80x 180 cm. Colección de arte contemporáneo de la Diputación de Granada.

Figura 15. Lynda Benglis. Anuncio para la revista *Artforum*, vol. XIII, noviembre de 1974. La escultura de doble falo la titularía después: *Smile*. Lámina de GAUTHEROT, F. *Lynda Benglis*. Dijon: La presses du réel, 2009.

Figura 16. Lynda Benglis. *Smile*, 1974. Molde de bronce. Tamaño 39,4 x 16,5 x 5,7 cm. Lámina de GAUTHEROT, F. *Lynda Benglis*. Dijon: La presses du réel, 2009.

Figura 17. Figurilla de terracota de Vinca temprano. Jela, Yugoslavia, 5200 a. C. Lámina del libro de Gimbutas *El Lenguaje de la Diosa*.

Figura 18. Figurilla de placa de hueso de la Italia neolítica. Cueva Gaban, cerca de Trento. Altura de 5 cm. Lámina del libro de Gimbutas *El Lenguaje de la Diosa*.

Figura 19. Vulva de piedra en forma de huevo, encontrado en Lepenski, Vir en el norte de Yugoslavia, siglo VI a. C. Libro de Gimbutas, *The Gods and Goddesses of old Europe*.

Figura 20. Figura 20. Diosa pájaro de doble cabeza. Campamento Vinca, siglo V a. C. Lámina del libro de Gimbutas, *The Gods and Goddesses of old Europe*.

Figura 21. Figura hitita de arcilla que representa a la pareja primordial divina surgiendo del círculo del cosmos. Tercer milenio a. C. Imagen recuperada de <www.aras.org>.

Figura 22. Lecho nupcial con pareja abrazada. Placa de arcilla, 2000 a. C. Lámina del libro de Cashford y Baring, *El mito de la Diosa*.

Figura 23. Diosa surgiendo de la tierra. 1500 a. C. Tisbe, Beocia, Creta. Lámina del *Mito de la Diosa* Cashford y Baring. Ed Siruela.

Figura 24. Figura 24. a) La diosa de Laussel, 22000-18000 a.C. Dordoña, Francia. Bajo relieve en roca de 43 cm. b) La diosa Astarté con la luna sobre su cabeza. Babilonia, siglo II a. C. Lámina *el Mito de la Diosa*. De Baring Y Cashford. Ed Siruela.

Figura 25. Diosa de doble hacha, 1500 a C. Cnosos. Lámina de *La diosa* de Marija Gimbutas.

Figura 26. Diosas serpientes Minoicas, 1600 a. C. Cnosos, Creta. Loza. Lámina de *La gran madre...*, de Neumann.

Figura 27. Hallada en tumba del Neolítico irlandés Knowth, valle Boyle Co Meath. 3500-3200 a. C. Altura de 7,9 cm. Lámina libro Gimbutas *El Lenguaje de la Diosa*.

Figura 28. Louise Bourgeois, *Untitled Print*, 1996. Papel impresión. Lámina del libro BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*.

Figura 29. Louise Bourgeois, *Hell and Back*, 1997. Bordado sobre pañuelo. Lámina del libro BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*.

Figura 30. Louise Bourgeois, *Spiral*, 1996. Lámina del libro BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*.

Figura 31. Louise Bourgeois, *Woman Spiral*, 1984. Bronce, tamaño: 48 x 10 x 14 cm. Lámina del libro BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*.

Figura 32. Bacante con el tirso en éxtasis. Periodo Helénico, 1500 a. C. Pintura sobre cerámica. Imagen recuperada de <www.aras.org>.

Figura 33. Diosa o sacerdotisa sentada, sujetando en las manos gavillas de trigo o cebada roja, siglo XIII a. C. Fresco micénico. Lámina de *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, de BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A.

Figura 34. Deméter-Ceres, diosa de la cosecha sujetando trigo en las manos Helénico relieve terracota, siglo III a.C. Magna Grecia. Lámina de *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, de BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A.

Figura 35. Cameron, Ilustración médica, 1981.

Figura 36. *Personificación de la Tierra*. Exultet I, siglo XI. Bari, Biblioteca del Cabildo de la catedral.

Figura 37. *La dama del unicornio*, 1525. Museo de Cluny, París. Tapiz. Le Musée de Cluny. *Le guide*. París: Musée National du Paris.

Figura 38. Rebecca Horn, *Einhorn*, Series de *Body sculptures*, 1971. Imagen recuperada de <www.rebeccahorn.org>.

Figura 39. Figurilla de la diosa Nammu, la diosa serpiente. Mesopotamia. Lámina de *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, de BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A.

Figura 40. Marina Abramović Performance Biography Remix. Festival de Francia, año 2006.

Figura 41. Pebetero de cabeza femenino, Necrópolis de la Albufereta, Alicante, siglo III a. C. Terracotta. Altura: 14,5 cm; diámetro: 9,3 cm. Museo Arqueológico de Alicante (CS3128).

Figura 42. Dolores Cruz de Mota del Cuervo en Cuenca, a la rueda del mazo urdiendo una pieza. Lámina del libro *La historia del arte en la cerámica en España*.

Figura 43. Figura 43. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1962. Salt Lake, desierto de Utah. Sales tierra, agua con algas rojas. Imagen recuperada de <www.smithson.com>.

Figura 44. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room*. Instalación-Exposición, Madrid, Museo Reina Sofía, 2011. Catálogo.

Figura 45. Mujer desnuda sentada sujetando una gran vasija. Posiblemente realizado para la invocación de la lluvia. Asiento grabado con la figura en forma de diamante o romboidal.

Cultura tsza bordiolo, norte de Yugoslavia. Lámina de *El Lenguaje de la Diosa*, de Marija Gimbutas

Figura 46. Figuras embarazadas de arcilla cocida en el Neolítico con semillas dentro que hacen la vez de sonajeros fertilizantes de la tierra. Lámina de *El Lenguaje de la Diosa*, de Marija Gimbutas.

Figura 47. Mujer embarazada con serpiente enroscada alrededor de barriga. *Medwednjack*, civilización vinca del siglo V a. C.

Figura 48. Vasija de bronce de la diosa árbol Hathor. Periodo daite de la dinastía XXVI. París, Museo del Louvre (núm. 908). Imagen recuperada de <www.aras.org>.

Figura 49. Figura Deronja Branjevina, Neolítico, 6000 a. C. Deronj, norte de Yugoslavia. Complejo Starcevo, Balcanes. Lámina de *The Gods and Goddesses of Old Europe*, Marija Gimbutas.

Figura 50. La germinación de un alubia. Lámina del libro *La metamorfosis de las plantas*, de Goethe.

Figura 51. Molde de pan del alto Egipto. Lámina del libro *Los alimentos sagrados*.

Figura 52. Giuseppe Penone, *Finger print*, 1994. Imagen recuperada de <<http://kelise72.com/2014/05/15/circling-giuseppe-penone-at-gagosian-london>>.

Figura 53. Vasija lenticular de acabado bruñido, 1830 a.C. Tamaño: 28x34 cm. Foto: M.A. Lorca, *La cerámica en España*.

Figura 54. Ana Mendieta, figura con Gnanga, 1984. Lámina del libro MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

PARTE II

CRECIMIENTO

CAPÍTULO IV: LA MUJER DEL SICOMORO

Figura 1. Isis en forma de milano concibiendo a Horus, 1300 a. C., dinastía XIX. Templo de Seti, Abidos.

Figura 2. *Isis-árbol amamantando a Tutmosis*, 1600 a. C, dinastía XVIII. Tumba de Tutmosis III, Tebas, Valle de los Reyes. Foto: R.M.R. Hagen. Lámina del libro NEUMANN, E. *The great mother: an analysis of the archetype*. Nueva York: Pantheon Books, 1955.

Figura 3. Nut arbórea en el techo de la tumba de Sennedyem, dinastía XIX. Reinados Seti I y Ramsés II. Situado en la necrópolis de Deir el Medina en 1886. Foto: Susana Alegre. Fuente: <www.egiptologia.com>.

Figura 4. Nut arbórea dando de beber agua y ofreciendo higos. Museo Kest-ner de Hannover. Foto: Schulz, R. y Seidel, M. *Mundo de los Faraones*, Potsdam: H.F. Ullmann, p. 484.

Figura 5. Pipilotti Rist, *Apple tree innocent on diamond hill*, 2003. Hara Museum, Tokio, Japón. Foto: María Trepp.

Figura 6. *Árbol de leche* de la diosa *Xochiatlapan*, tierra florida a donde iban los niños que morían muy pequeños. Códice vaticano-ríos. Mitología y simbolismo de la flora en México prehispánico.

Figura 7. *Tlazoltéotl* descrita en el Códice Borbónico. Lámina del libro *Veinte himnos sacros de los Nahuas. Fuentes Indígenas de la cultura Nahual. Informantes de Sahagún*.

Figura 8. Novicias ndemdu pintadas después del rito de paso. Foto: V. Witter.

Figura 9. O. Rudbeck, 1689. Lámina de Isis Multimammia de Laponia del libro de Baltrusaitis, *La Quete d'Isis*. París: Olivier Perrin.

Figura 10. Sarah Lucas, *Nice Tits*, 2011.

Figura 11. O. Rudbeck, 1689. Isis de Éfeso entre dos ciervos.

Figura 12. Georges Lacombe, *Isis*, 1895. Museo D'Orsay, París. Foto: Christian Jean.

Figura 13. *Lupa Capitolina o Luperca*, Roma. La loba es del siglo XII a. C. y, añadidos, Rómulo y Remo son del siglo XV, los tres en bronce. Museo Capitolino.

Figura 14. Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984. 72 x 41 x 30 cm. Porcelana y oro o bronce. Bonn, Bild Kunts.

Figura 15. Louise Bourgeois, *The She-Fox*, 1985. 179,1 x 81 cm. Mármol negro y hierro. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Colección de Olivier Hoffmann. .

Figura 16. Capturas del video mostrado en la retrospectiva de Bourgeois, 2008. Guggenheim Museum, *performance* dentro de la instalación *Confrontation*, 1978, Hamilton Gallery of Contemporary Art.

Figura 17. Louise Bourgeois posando en el hall de su cas-estudio de Brooklyn con un traje diseñado para la *performance* de *Confrontation* en 1978. Látex transparente.

Figura 18. Louise Bourgeois, *Topiary*, 1999. Acero, tela, cuentas y madera.

Figura 19. Stolcius de Stolcenberg, *Viridarium chymicum*, 1624. El mar de la renovación naciendo de la leche de la virgen. La representación simbólica de la fuerza vital del poder del inconsciente sería la ballena. Lámina del libro: *Psychology and Alchemy* de Carl Gustav Jung y la editorial Princeton.

Figura 20. Kiki Smith, *Little mountain*, 1993-1996. Cristal realizado con moldes de 8,1 x 10,3 x 5,1 cm. Ad editions, Nueva York.

Figura 21. Imagen del dios Dionisos en forma de racimo. Lámina del libro ELIOT, A. *Mitos*. Barcelona: Labor, 1976.

Figura 22. Botella, siglos I-II a. C. Vidrio soplado en molde de 13,5 cm de altura y 6,5 cm de anchura. Museo Benaki, Atenas.

Figura 23. Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1997. Escenas del videoinstalación en el National Museum Foreign Art de Sofía, 1999. Colección del Museum of Modern Art de Nueva York. Dos proyecciones simultáneas de videoinstalación.

Figura 24. Detalle de la visión *La siega y la vendimia* del Apocalipsis de Juan, siglo XIV. Angers.

CAPÍTULO V. LA MUJER PALMERA

Figura 1. Pintura sobre terracota. Nagada, Egipto. Museo Ashmolean. Archivo 2Ab.011. Imagen disponible en <www.aras.org>.

Figura 2. Agyptische Baumgottin, diosa egipcia del árbol en forma de palmera datilera. Archivos de Neumann.

Figura 3. Nut arbórea dando de beber agua y ofreciendo higos. Museo Kest-ner, Hannover. Lámina del libro de SCHULZ, R. y SEIDEL, M. *Egipto: el mundo de los faraones*. [s.l.]: H.F. ULMANN, 2012, p. 484.

Figura 4. La Diosa Nut del sicomoro fresco de la tumba Si-Amun Gebel (Jebel) al-Mawta en el Oasis de Siwa, años 400-600 a.C.

Figura 5. La Diosa Nut en el fondo del sarcófago de Soter, en la tumba comunitaria de Cheikh 'Abd el-Gurna Tebas. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 6. Fondo de un sarcófago, siglo VII a. C. Sarcófago como útero de la diosa Nut; el alma del difunto atraviesa el cuerpo de la diosa para renacer como el sol. Imagen del libro *El mito de la diosa*, de Cashford y Baring.

Figura 7. Figura de Nut en la tapa del sarcófago de piedra de Egipto Periodo intermedio de las dinastías XXI-XXV. Museo del Louvre, París. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 8. Tela funeraria de *Isetnofret*, 1300-1070 a. C. Tii realiza una libación en honor a su difunta madre. British Museum, Londres. Imagen recuperada de: <www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/f/funerary_cloth_of_isetnefret.aspx>.

Figura 9. Bol de cerámica representando un estanque con flores de loto, dinastía XVIII. Imagen recuperada de: <www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/f/faience_bowl.aspx>.

Figura 10. La palmera de Doum. Deir el Medineh, Tumba de Pachedou, Egipto. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 11. Diosa Nut doblándose encima de la tierra. Escultura del periodo ptolemaico. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 12. A: Diosa pájaro, 1400-1200 a. C. Tirinto, cerca de Micenas. B: Diosa con corona de palomas y cuernos de toro, 1400-1200 a. C. Cnosos, Creta. C: Diosa con corona de amapolas, 1400 a. C. Cnosos, Creta. Láminas del libro *El mito de la diosa*, de Cashford y Baring.

Figura 13. Kiki Smith, *Hands waving*, 2002. Litografía y *collage* de tinta sobre papel de Nepal Imagen recuperada de: <whitney.org/Collection/KikiSmith/9113ad>.

Figura 14. Kiki Smith, *Untitled (hands stars birds)*, 2013. Litografía en papel del Nepal. Imagen recuperada de: <whitney.org/Collection/KikiSmith/9113ad>.

Figura 15. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1975. The Great Basin Dessert, North West Utah. Imagen recuperada de: <www.nancyholt.org>.

Figura 16. Nancy Holt. *Sun Tunnels*, 1973-1975. Hormigón largo de 26,2 m. Medidas de un túnel: 5,48 m de longitud por 2,43 m de diámetro. Los túneles están alineados con el sol en el horizonte según los solsticios. The Great Basin Dessert, North West Utah. Vista del atardecer en el solsticio de verano.

Figura 17. Graciela Iturbide, *Las manos poderosas*, 1988. Fotografía silver print recuperada de: <www.gracielaaiturbide.org/juchitan/attachment/18>.

Figura 18. Kiki Smith. *Untitled*, 2006. Collage y dibujo en papel del Nepal. Imagen recuperada de: <www.kikismith.com>.

Figura 19. Kiki Smith, *Sky*, 2012. Telar. Imagen recuperada de: <www.kikismith.com>.

Figura 20. Kiki Smith, *Nuit*, 1993. Imagen recuperada de <www.moma.org/interactives/exhibitions/.../kikismith>.

Figura 21. Eulalia Valldosera, *Stigma* (no 79 de la serie *Ombbligo del mundo*), 1990. Tinta india en papel *watercolour*. Tamaño: 45 x 65 cm. Lámina del catálogo Eulalia Valldosera.

Figura 22. Kiki Smith, *Constellations*, 1996. Escultura realizada con moldes para cristal en horno. Por Pino Signoretto, una instalación realizada en papel de Nepal y figura de bronce. Imagen recuperada de: <www.warmus.org/kiki_smith.htm>.

Figura 23. Kiki Smith, *Woman with bird*, 2003. Dibujo sobre papel. Imagen recuperada de: <www.moma.org/interactives/exhibitions/.../kikismith>.

Figura 24. Manuscrito islandés, siglo XVII. Árni Magnússon Institute, Islandia.

Figura 25. Eulalia Valldosera, *Constelaciones de trabajo*. Serie *Lugares de trabajo III*.

Figura 26. Caravaggio, *Medusa*, 1579. Museo de los Uffizi, Florencia.

Figura 27. Nancy Spero, *Female Bomb*, 1966. Catálogo Dissidances. Museo Reina Sofía, Madrid, 2008.

Figura 28. Louise Bourgeois, *The Fragile*, 2007. Serie de 36 composiciones: 29 impresiones digitales, 7 impresiones de pantalla, con 30 tipos de tinta pintada. Tamaño: 29,2 x 24,1 cm. © 2013, Louise Bourgeois Trust.

Figura 29. Louise Bourgeois, *Femme*, 2007. Gouache sobre papel. Tamaño: 37,1 x 27,9 cm.

PARTE III

SUBLIMACION

CAPÍTULO VI: LA MUJER FLOR

Figura 1. Gustav Klimt, *Las serpientes acuáticas II*, 1904-1907. Lámina de KLIMT, G. y STORCH, U. *Klimt: the Collection of the Wien Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Figura 2. Gustav Klimt. *La muerte y la vida*, 1916. Lámina de KLIMT, G. y STORCH, U. *Klimt: the Collection of the Wien Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Figura 3. Gustav Klimt, *Park*, 1910. Lámina de KLIMT, G. y STORCH, U. *Klimt: the Collection of the Wien Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Figura 4. Gustav Klimt, *Pear tree*, 1908. Lámina de KLIMT, G. y STORCH, U. *Klimt: the Collection of the Wien Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Figura 5. David Hockney, *Woldgate Woods*, 2006. Imagen recuperada de *The Herlad Tribune*.

Figura 6. Yayoi Kusama. *Aquí estoy, pero nada*, 2011. Instalación, obsesión infinita. Museo Reina Sofía, Madrid.

Figura 7. Emma Kunz, *Work n.o 172*. Tamaño: 94 x 94 cm. Lámina del catálogo *Emma Kunz: Life, work*. Würenlos: Emma Kunz Zentrum.

Figura 8. Louise Bourgeois, *Sublimation*, 2002. Mixed media book of 15 pages each 104,6 x 147,7 cm.

Figura 9. Yayoi Kusama, *Nets*, 1988-1989. Catálogo Yayoi Kusama, Museo Reina Sofía, 2011.

Figura 10. Agnes Martin, *Untitled n.o 8*, 1977. Gesso sobre lienzo. Tamaño: 18,9 x 18,9 cm. Art Gallery, Ontario, Toronto.

Figura 11. *Adán y Eva*, 1192. Artesonado de la iglesia de St. Michael en Hildesheim. Lámina recuperada de <www.welterbe-niedersachsen.de/bildergalerie/106>.

Figura 12. Centro de la flor de loto. Foto recuperada de: <www.limastuff.com/file/pic/photo/2013/08/.jpg>.

Figura 13. *Hetepet* con una flor de loto en su cabeza y sobre su barca rodeada de flores de loto, dinastías III y VI del Antiguo Egipto. Cementerio de Keops, Guiza, Egipto. Museo de Berlín. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 14. Diosa helénica de terracota. Grecia arcaica helénica. Múnich, Museo Antiker Kleinkunst.

Figura 15. La primera de las tres de arriba es la *vésica piscis*. La siguiente línea de evolución termina en la forma geométrica de la semilla de la vida.

Figura 16. La evolución del huevo de la vida a la flor de la vida. Imagen recuperada de: <<http://origenhumano.blogspot.com.es/2013/10/la-flor-de-la-vida.html>>.

Figura 17. Evolución final de la flor de la vida transformada en fruto de la vida. Imagen recuperada de: <<http://origenhumano.blogspot.com.es/2013/10/la-flor-de-la-vida.html>>.

Figura 18. Horus naciendo de la flor del loto. Egipto, periodo indeterminado. Museo Nacional, Departamento Egipcio. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 19. Diosa Chinamasta sobre una pareja de dioses en acto carnal sobre una flor de loto, 1300-1899. The Oriental World, India, Period of Hindu Dynasties: Except Deccan and S. India; West India, General. Origenario de Punjab, India. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 20. Sri yantra del Nepal. Aguada sobre tela, 51 x 61 cm. Lámina del libro *El arte del Tantra*, de Rawson.

Figura 21. *Kali yantra*, siglo XVIII. El triángulo que apunta hacia abajo es un emblema del *yoni* femenino. Aguada sobre papel de 18 x 18 cm. El punto central es la unidad. Lámina del libro *El arte del Tantra*, de Rawson.

Figura 22. Carl Gustav Jung, *Oneself realization*. Lámina de JUNG, C.G. *Le livre rouge*.

Figura 23. Carl Jung, *The total Psyche*. Mantra Jolande Jacobi, *La psicología de Carl Gustave Jung*.

Figura 24. Rosa celestial del Paraíso de Dante. Lámina del libro de simbología de Taschen. Lámina Simbología, Ed. Taschen.

Figura 25. Kiki Smith, *Untitled (hands stars birds)*, 2013. Impresión sobre papel hecho a mano.

Figura 26. *Gallia Placidia*, siglo V d. C. Rávena. Mosaico. Imagen recuperada de: <www.rositour.it/Italia/Emilia/Ravenna/Mausoleo/Placidia_Cielo.jpg>.

Figura 27. *Moth*, 1996. Corte de madera con brillantina y *collage* con acuarela, todo en papel del Nepal hecho a mano. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Figura 28. Eva Lootz, *Lenguas*, 1989. Imagen recuperada de: <www.evalootz.org>.

Figura 29. Eva Lootz, *Nudos entre dos manos*, 2012. Video. Imagen recuperada de: <www.evalootz.org>.

Figura 30. Diosa minoica sujetando dos mariposas o hachas dobles. Tumba III, Minoica temprana. Lámina 149 del libro de Gimbutas, *Northem Goddesses*.

Figura 31. Kiki Smith, *Tattoo Print*, 1995. Impresión sobre papel. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Figura 32. Jacobello del Fiore, *Virgin and Child with St. James the Greater and St. Anthony*.

Figura 33. Hannah Wilke, *Vulva icons*, 2006.

Figura 34. Hannah Wilke, *Pink Champagne*, 1976. *New York Hannah Wilke Collection and Archive*, Los Ángeles.

Figura 35. Hannah Wilke, *Starification*, *S.O.S. Starification Object Series*. Las pequeñas vulvas pegadas al cuerpo estaban hechas de chicle.

Figura 36. Hannah Wilke, *Agreeable object*. A la derecha, Hannah Wilke es su exposición en *Rhetoric power of the rose*. Universidad de California, Santa Cruz. Siempre mostrando su cuerpo desnudo.

Figura 37. Vulva con espirales, mediados del 3000 a. C., cicládico temprano. Islas Cícladas, Chalandriani, Syros. Altura: 63 cm. Lámina del libro de Gimbutas.

Figura 38. Sello cilíndrico de marfil del minoico medio, principios del 2000 a. C. Tumba tipo Tholos de Dra Kones. Altura: 2,2 cm. Lámina del libro de Gimbutas.

Figura 39. Judy Chicago, *Dinner Party*, 1976-1979. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 40. Plato de Emily Dickinson. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 41. Plato de Theodora Duncan. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 42. Plato de Virginia Wolf. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 43. Plato de la diosa Kali. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 44. Plato de Santa Brígida. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 45. Plato de Georgia O'Keeffe. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 46. Plato de Hipatia. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 47. Plato de Judith. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 48. Plato de Hildegarda Von Bingen. Judy Chicago. Imagen recuperada de <www.judychicago.com>.

Figura 49. *La Vulva Divina*. Sur de la India, siglo XIX. Madera. Altura: 22,8 x 19,6 cm. Lámina de RAWSON, P. *El arte del tantra*, 1.ª ed. Barcelona: Destino, 1992.

Figura 50. Georgia O'Keeffe, *Black Iris n.º 2*. Lámina de BENKE, B. y O'KEEFFE, G. *Georgia O'Keeffe 1887-1986: flores en el desierto*. Colonia (Alemania): Benedikt Taschen, 1995.

Figura 51. Georgia O'Keeffe, *Black Iris n.º 3*, 1937. Lámina de BENKE, B. y O'KEEFFE, G. *Georgia O'Keeffe 1887-1986: flores en el desierto*. Colonia (Alemania): Benedikt Taschen, 1995.

Figura 52. Espejo azteca de Obsidiana pulida. Museo de Ciencias Naturales, Madrid.

Figura 53. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Utah. Foto: Gianfranco Gorgoni. Imagen recuperada de: <www.robertsmithson.com>.

Figura 54. Louise Bourgeois, *I Do*, 2010. Lámina de BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*. París; Nueva York: Flammarion, 1996.

Figura 55. Louise Bourgeois *I Redo*, 2010. Lámina de BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*. París; Nueva York: Flammarion, 1996.

Figura 56. *La prostituée sur la bête. L'apocalypse d'Angers*, siglo XIV. Castillo del Rey Renée. Lámina de MAILLOUX, V.; ROBERT, J. y BEATUS. *Beatus de Liébana, l'Apocalypse de Jean: splendeur de l'enluminure espagnole du XIe siècle*. París: Catleya éditions, 1998.

Figura 57. Caravaggio, *Marta y María Magdalena*, 1598. Detroit, Institute of Arts.

CAPÍTULO VII: LA MUJER FRUTO

Figura 1. Franz Antón Mesmer, 1785. Correspondencia del señor Mesmer sobre los nuevos descubrimientos del recipiente octogonal, del hombre recipiente y del recipiente moral como aforismos. París, Biblioteca Nacional.

Figura 2. Nancy Spero, *Crematorium*, 1962. Lámina de Spero, *Dissidances*.

Figura 3. 425 piedras encontradas a través de actividad agricultora, en Glasgow y, la mayoría, en Aberdeenshire. Algunas son parecidas a las encontradas en Dinamarca, Inglaterra e Irlanda. Datan del 5250 a. C. Tamaño: 7 cm aproximadamente. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 4. Embrión humano en su segundo día. Foto recuperada de: <<http://eqconline.org/morphological-evaluations/embryos>>.

Figura 5. Hilma af Klint, *Kunskabens 5. El árbol del conocimiento*, 1913. Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet, Estocolmo.

Figura 6. Hilma Kint, *Work n.º 107, Serie de los 10 grandes*. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Figura 7. *The Large Figure Paintings, n.º 5, Group III. The Key to All Works to Date-The WU Rose Series*. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Figura 8. Hilma af Klint, *Las Cinco*, 1908. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Figura 9. Hilma af Klint, 1919. Flores de violetas con guías. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Figura 10. Hilma af Klint, *Las Cinco*. Dibujos. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Figura 11. Hilma af Klint, *Sin título*, 1917. Catálogo de exposición. Museo Picasso, Málaga.

Figura 12. Louise Bourgeois, *Sublimation*. 2002. Dibujo. Imagen recuperada de: <<http://cloud.hauserwirth.com>>.

Figura 13. Louise Bourgeois *Untitled*, 2008. Pintura sobre tela. Exposición Casa Encendida 2014. Foto: Valerie de la Dehesa.

Figura 14. Emma Kunz, *N.º 045. The miracle of emergent life*. Lámina de MEIER, A.C. *Emma Kunz: life, work*. Würenlos (Suiza): Emma Kunz Zentrum, 1998.

Figura 15. Hildegarda Von Bingen, *Liber Scivias*, siglos XI-XII. Imagen recuperada de: <www.aras.org>. Archivo: JF5842.

Figura 16. Travis Bedel, *Collage I*, 2007. Foto recuperada de <[www. Bedelgeuese.com](http://www.Bedelgeuese.com)>.

Figura 17. Ana Mendieta, *Corazón de árbol*, 1976. Lámina de MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

Figura 18. Ana Mendieta, *Untitled, Silueta series*, 1974. Lámina de MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

Figura 19. Ana Mendieta, *Untitled, Silueta series*, 1974. Lámina de MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

Figura 20. Ana Mendieta, *Untitled*, 1973. Lámina de MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

Figura 21. Ana Mendieta, *Untitled*, 1976. Lámina de MENDIETA, A.; MOURE, G.; KUSPIT, D.B. *Ana Mendieta*. Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Ediciones Polígrafa, 1996.

Figura 22. Deméter y Dionisos, 470-460 a .C. Locri, Italia. Relieve sobre mármol. Lámina de BARING, A.; CASHFORD, J.; VAN DER POST, L. y PIQUER, A. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

Figura 23. Sandro Botticelli, *Madonna della Melagrana*, 1487. Galería Uffizi, Florencia. Temple sobre tabla. Tamaño: 143,5 x 143,5 cm.

Figura 24. Pipilotti Rist, *Homo Sapiens Sapiens y Porno Pickle*, 2007. Videoinstalación. Recuperada de: <[www. pipilotirist.com](http://www.pipilotirist.com)>.

Figura 25. Diosa de doble hacha junto al árbol de la vida. Sello micénico, 1300 a. C. Imagen recuperada de: <www.aras.org>.

Figura 26. Pipilotti Rist, *Gravity Be My Friend*, 2007. Instalación audiovisual. Magasin 3, Estocolmo. Foto: Johan Warden, cortesía del artista. Hauser & Wirth, Zúrich, Londres y Lühring Augustine, Nueva York. Recuperada de: <[www. pipilotirist.com](http://www.pipilotirist.com)>.

PARTE IV

LA MUERTE

CAPÍTULO VII: MUJER RAÍZ

Figura 1. Manuscrito médico de Ububchassym de Baldach llamado *Meghastrum Sanitatis*, siglo XIV. Bagdad. Lámina del *Libro de los símbolos*, de RONNBERG, A. y MARTIN, K.

Figura 2. Figura de cabeza doble relacionados con las diosas de la agricultura, 3500-1800 a. C. Cultura *Valdivia*, costa central de Ecuador.

Figura 3. Mandrágoras humanas, siglo XV. Lámina del *Códice Hortus Sanitatis: De hebris*.

Figura 4. Minnesinger Herr Konrad Von Altstetten reclinado sobre su amada. *Códice* de origen secular, siglos XIII-XIV. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg.

Figura 5. La mujer creada a partir del hombre. Libro Coral del Monasterio de Prum, vers. 1138-1147.

Figura 6. *Creación de Eva*. Biblia Millstatt, vers. 1180-1200. Klagenfurt, Landes, archivo VI.19.

Figura 7. Giotto di Bondone, *La Crucifixión*, 1320. Museo de Bellas Artes de Estrasburgo.

Figura 8. Jacobello del Fiore, *Virgen y niño con San Juan el Grande y San Antonio*. Museo de la Academia, Venecia. Foto: Valerie de la Dehesa.

Figura 9. *Herida de Cristo*, 1349. Manuscrito iluminado del *Salterio y horas* de Bonne de Luxemburgo. Francia.

Figura 10. *Nacimiento de Adonis*. Libro *Metamorfosis* de Ovidio, libro XV. Bélgica, Flandes.

Figura 11. Eva Lootz, *Agujeros y Entremanos*, 2001-2007. Acrílico anilina sobre papel, lápiz. Lámina de LOOTZ, E. y FERNÁNDEZ POLANCO, A. *A la izquierda del padre* [Exposición celebrada del 25 de noviembre de 2010 al 6 de febrero de 2011]. Madrid: Museo Casa de la Moneda.

Figura 12. Eva Lootz, *Agujeros y Entremanos*, 2001-2007. Acrílico anilina sobre papel, lápiz. Lámina de LOOTZ, E. y FERNÁNDEZ POLANCO, A. *A la izquierda del padre* [Exposición celebrada del 25 de noviembre de 2010 al 6 de febrero de 2011]. Madrid: Museo Casa de la Moneda.

Figura 13. Nichos acogedores de bebés muertos al nacer en el árbol sagrado *Sulawesi*. Tana Toraja, Indonesia. Foto: Richard Wong.

Figura 14. Ritual realizado en Ancosa, Cataluña. Al nacer los niños se les pasa por un árbol como si nacieran de él. Lámina del glosario popular Catalán.

Figura 15. Creación de Eva del apéndice costal de Adán, 1170. Iglesia de Saint-Michel de Hidesheim. Los Ángeles Paul Getty Museum, ms 64 f.10.v.

Figura 16. *Creation d'Eve et la naissance de l'Eglise biblic moralise*, 1215-1225. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

Figura 17. *Eva sacada del lateral de Adán*. *Antiquitates Judicae*, siglo XII. Museo Condé en 1632. Chantilly.

Figura 18. Láminas alquímicas *Donum Dei*, siglo XVII. Lámina de *Alquimia*. Ed Taschen.

Figura 19. Pantocrátor de la Catedral de Chartres. Imagen recuperada de <www.aras.org>.

Figura 20. *Sheela-Na-Gig*, siglo XII. Iglesia de Kilpeck, Herefordshire, Inglaterra.

Figura 21. Nancy Spero, *Sheela-Na-Gig at Home*, 1996. Impresión *collage* en papel, instalación en video. Museo Reina Sofía, Madrid.

Figura 22. Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre el abrazo de amor de el universo, la tierra (México), yo, Diego y el Señor Xólotl*, 1931. Museo de Arte Moderno de San Francisco. Colección Albert M. Bender.

Figura 23. Un aspecto de la diosa de la tierra azteca, que adquiere otro nombre según su función, Tlazoléotl. Piedra aplita. Tamaño: 20 x 50 cm. Dumbarton Oaks, Research Library Collections.

Figura 24. Frida Kahlo, *My Nurse and I*, 1937. México. Colección Dolores Olmedo.

Figura 25. Louise Bourgeois, *The Ainu Tree*. Tamaño: 73,66 x 50,8 cm. Lámina de BERNADAC, M.L. y BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*. París; Nueva York: Flammarion, 1996.

Figura 26. Carl Jung, *Alchemical Studies. L'arbre Philosophal*, 1967. Londres y Nueva York. Lámina de ELIOT, A. *Mitos*. Barcelona: Labor, 1976.

Figura 27. Carl Jung. Página de su obra *Le Livre Rouge*. Lámina de JUNG, C.G. *Le livre rouge* (trads. Sonu Shamdasani, Ulrich Hoerni, Christine Pflieger-Maillard, Pierre Deshusses, Véronique Liard, Béatrice Dunner, Juliette Vielgeux y Pierrette Crouzet). París: L'iconoclaste; La Compagnie du livre rouge, 2011, p. 54.

Figura 28. Hilma af Klint, *Árbol del conocimiento n.º 1, series W*, 1913. AF KLINT, H. y O'REILLY, S. *Hilma af Klint*. Londres: Camden Arts Center, 2006.

Figura 29. Hilma af Klint, cuaderno, 7 de julio de 1913. Lámina de MÜLLER-WESTERMANN, I.; WIDOFF, J. y HILLSTRÖM, Y. (curadores). *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*. Otsfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013.

Figura 30. *Alice's Adventures Under Ground*. Manuscrito original, 1864. Facsímil de Carroll. Londres: The British Library, 2008.

Figura 31. *Alice's Adventures Under Ground*. Manuscrito original, 1864. Facsímil de Carroll. Londres: The British Library, 2008.

Figura 32. Tumbas de piedra, 4000 a. C. Los pétreos templos de Malta muestran versiones más proporcionadas de la Diosa. 1. Ggantija, Gozo, IV milenio a. C. 2. Mnajdra, Malta, IV milenio a. C. Diámetro: 65 m. Lámina de GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa: desenterrando los incógnitos símbolos de la civilización occidental*. Madrid: Dove, 1996.

Figura 33. Boceto de una tumba en forma de horno que muestra la colocación de una figurilla lítica de la *Dama Blanca Rígida* delante del cuerpo, el cual yace sobre un costado y en posición fetal, rodeado por cinco vasos, mediados del 5000 a. C. Tumba n.º 387 Cuccuru S'Arriu, Oristano, Cerdeña. Lámina de Gimbutas. Lámina de GIMBUTAS, M. *El lenguaje de la diosa: desenterrando los incógnitos símbolos de la civilización occidental*. Madrid: Dove, 1996.

Figura 34. Graham Metson, *Rebirth (Renacer)*, serie de trabajos *Towards a meaningful ritual (Hacia un ritual con sentido)*, 1969. Colorado. Lámina del libro *Overlay*, de Lucy Lippard, p. 55.

Figura 35. Dennis Oppenheim, *Test preliminar para una penetración vertical*. Se tiró por una colina cuya forma era asociada al vientre de la Madre Tierra en este trabajo de sexualización del territorio perteneciente a la serie *Body art Pieces*, 1969-1970.

Figura 36. Ana Mendieta, *Birth*, serie *Siluetas*, 1982.

Figura 37. Ana Mendieta, *Untitled*, serie *Siluetas*, 1998.

Figura 38. Ana Mendieta, *Untitled*, serie *Siluetas*, 1998.

Figura 39. Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*. Serie de trabajo en arcilla.

Figura 40. Kiki Smith. *Mushroom head*. Año 1994. Bronce patinado en verde. www.kikismith.org.

Figura 40. *Coré y Perséfone*, 340-320 d. C. Bajorrelieve que refleja los ritos eleusinos.

Figura 41. *Alice's adventures Under Ground*. Facsímil de Carroll. Manuscrito original de 1864. Londres: The British Library, 2008.

Figura 42. Kiki Smith, *Mushroom head*, 1994. Bronce patinado en verde.

Figura 43. Kiki Smith, *Saint Geneviève and the May Wolf*, 2000.

Figura 44. Kiki Smith, *Autorretrato*. Foto: Kiki Smith.

Figura 45. Garden del Hereford, Jardín del Edén. Mapamundi.

Figura 46. Medallón del British Museum, 1581. Muestra la línea del viaje de Drake desde Inglaterra en el 1577 hacia el oeste a través del estrecho de Magallanes.

Figura 47. Kiki Smith, *The Falls*, 2013. Impreso sobre papel.

APÉNDICE

TALLERES CREATIVOS Y PROYECTOS REALIZADOS CON ARTISTAS A RAÍZ DE ESTA TESIS

A- TALLERES DE ARTE CONTEMPORÁNEO CASA DEL LECTOR. MATADERO MADRID.

- I. Taller La mujer y el laberinto. El hilo de Ariadna a través de la mujer artista contemporánea. Artistas invitadas que trabajan con hilo: Yolanda Tabanera y Montse Lorenzana, Silvia Nieva
- II. Taller Performance, la magia y el rito a través de la artista contemporánea Artistas invitadas y *performers*, Eulalia Valldosera y Cristina Núñez.
- III. Taller Papiroflexia, el arte de doblar, el juego de las luces y las sombras a través del arte contemporáneo. Artistas invitados: Paul Jackson y arquitecto Manuel Carrasco
- IV. Taller Instalación, arte sonoro y el cuerpo espacio a través del arte contemporáneo. Artistas sonoros invitados *Llorenc Barber* y *Arturo Moya Villén*
- V. Taller El viaje del andar como práctica artística desde lo ancestral a través del artista contemporáneo. Artistas invitados: Eulalia Valldosera, y arquitecto Giacomo De Stefano.
- VI. Jornadas de Arte y naturaleza. Diálogos con el paisaje

B. EXPOSICION FUNDACIÓN CHILE-ESPAÑA

- VII. EROTISMO y NATURALEZA visto por mujeres poetas y artistas chilenas: una relectura de los poemas eróticos de Gonzalo Rojas.

Los talleres, seminarios y exposición fueron inspirados y preparados a partir del trabajo de investigación de *Procesos vegetales en el cuerpo femenino. Simbologías de la materia a través del arte* como plataforma creativa de jóvenes artistas, que realizaron después de los talleres obras de repercusión mediática, expositiva y performática.

A- TALLERES DE ARTE CONTEMPORÁNEO CASA DEL LECTOR. MATADERO MADRID.

LA MUJER Y EL LABERINTO, EL HILO DE ARIADNA A TRAVES DE LA MUJER ARTISTA CONTEMPORANEA

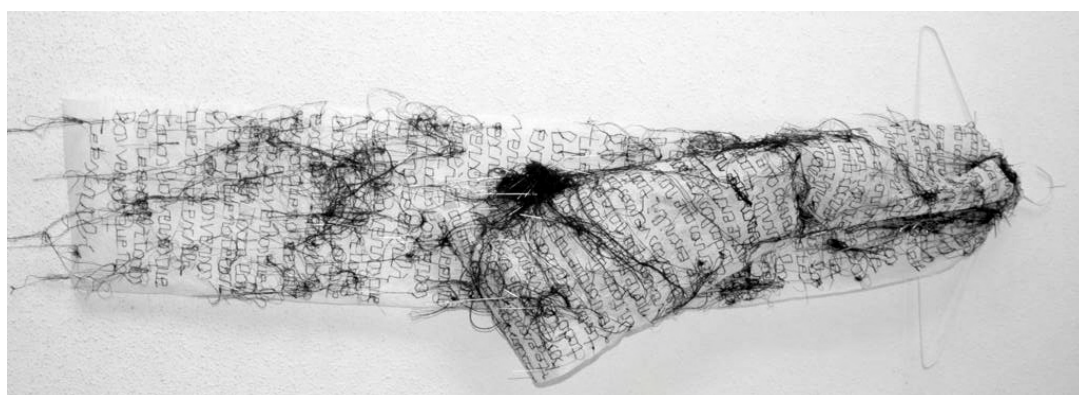
DIAS: Martes 5, 6,7 y Viernes 8 de Marzo

HORARIO: 4:30 h a 7:30 h

LUGAR: Casa del Lector MATADERO

Impartido por Valerie de la Dehesa. artista y fotoperiodista.

A raíz de la exposición *el Hilo de Ariadna* de la casa del Lector en el Matadero, estudiaremos a través de un hilo conductor la obra de artistas mujeres contemporáneas relacionadas con el laberinto, la lengua, el hilo, la costura, la repetición y el rito como medio de expresión artística de la experiencia femenina relacionándolo con modelos arquetípicos y mitos.



500 veces todos los versos que no te escribí. Montserrat Rodríguez Herrero 2012



Textiles. Louise Bourgeois. 2002-2010



La palabra en la lengua, Eva Lootz. 2010

Haremos un recorrido laberíntico reconociendo dentro de las obras de estas artistas contemporáneas, a través de ejercicios prácticos basados en textos de artistas visuales así como imágenes, videos y performances donde se interactúa con el laberinto, la lectura a través del hilo y la mirada sobre ello.

OBJETIVOS

Fomentar la lectura visual, interactiva, experimental y performática en torno a la mirada del alumno adentrándose en el mundo de las artistas contemporáneas que trabajan con el laberinto, los hilos, la lengua, la memoria y los ritos.

Programa de actividades LA MUJER Y EL LABERINTO, EL HILO DE ARIADNA A TRAVÉS DE LA MUJER ARTISTA CONTEMPORÁNEA

PRIMER DÍA 5 de Marzo. “La mujer y el laberinto, el hilo de Ariadna a través de la mujer artista contemporánea”. Conferencia Valerie de la Dehesa.

Presentación mediante imágenes comentadas y vídeos de los diferentes artistas contemporáneos que trabajan el laberinto, los hilos, la lengua, la memoria y los ritos, como inspiración a los alumnos en su ejercicio práctico. Dentro de esa presentación propondré varias imágenes y textos de artistas que repartiré entre los alumnos que podrán elegir y relacionar con su propuesta práctica artística de instalación efímera en el Matadero. Tormenta de ideas.

SEGUNDO DÍA 6 de Marzo. ARTISTA INVITADO. Montserrat Rodríguez Herero, “Proyecto artístico tejido como ente orgánico” y la poetisa Silvia Nieva “La mujer verbo”

Artista invitada **Montserrat Rodríguez Herrero** escultora, pintora y performer, presentará el proceso de su obra elaborada con hilos y donde se cuestiona e hilos sus experiencias como mujer y artista. Traerá obras en tela y papel de su obra para mostrar a los alumnos. Habrá ciclo de preguntas.
Poetisa **Silvia Nieva** nos hará una breve acción llamada “La mujer verbo”.

TERCER DÍA 7 de Marzo. ARTISTA INVITADO Yolanda Tabanera

Artista invitada **Yolanda Tabanera** artista internacional que trabaja con el esparto, cristal y cerámica en forma de instalación donde habla del ritual, lo mágico y lo femenino. Hará una muestra de su obra, de su trayectoria procesual y artística. Habrá ciclo de preguntas

Cada alumno traerá una propuesta documentada en un pincho que tratará de documentación gráfica para soportar la idea que quieren crear e instalar en el paisaje (alrededores del Matadero), lo expondrán, habrá una crítica entre todos.

CUARTO DÍA 8 de Marzo. INSTALACIÓN DE OBRAS DE LOS ALUMNOS

Los alumnos traerán los materiales y procederemos a las diferentes intervenciones artísticas en el entorno del Matadero. Transformación en el taller y sacarlo al lugar elegido
Todas las obras se documentarán para su proyección abierta

EXPOSICIÓN PROYECTADA AUDITORIO

Las obras de los alumnos serán proyectadas en la pantalla del Auditorio del Matadero de manera abierta al público en general.

ARTISTAS INVITADAS

YOLANDA TABANERA

Escolarizada en un colegio de monjas desarrolla una temprana fascinación por la liturgia católica y su parafernalia. Los paisajes de la periferia urbana que constituyen el territorio de juegos de su infancia y las historias de su bisabuela constituyen otras dos influencias poderosas en su imaginario.

Pasión adolescente por la lectura y el cine. Comienza estudios universitarios de filología alemana.

Primeros cursos de Bellas Artes en Madrid. Se traslada a Munich para completar estos estudios en la Kunstakademie donde dan clase artistas como Daniel Spoerri o Eduardo Paolozzi. Se especializa en litografía en piedra.

En 1995 conoce al artista Eugenio Granell en cuya Fundación en Santiago de Compostela hará una exposición en el 2002.

A partir de 1996 realiza exposiciones individuales en Madrid, Roma, Munich, Valencia, Gijón y participa en numerosas muestras colectivas en lugares como el Mori Museum de Tokio o la sala Alcalá 31 en Madrid.

En 2003 expone por primera vez en la galería van de Loo de Munich, galerista de Saura, el grupo Cobra y otros artistas como Miriam Cahn o Gustav Kluge.

Representada en Madrid por las galerías Utopia Parkway (1999–2004) y Travesía Cuatro (2005–2009), con las que realiza exposiciones individuales y colectivas.

Desde 1998 colabora como docente en la Universidad de Trier.

Fascinada por el arte popular, utiliza esparto como material escultórico. En la exposición colectiva Desesculturas, comisariada por Miguel Cereceda en 2002, participa con una gran obra tejida con este material. Cerámicas en Sargadelos y Manises. Desde 2002 incorpora el vidrio como material en sus montajes y esculturas. En 2004 publica Cara Ceguera, una selección de poemas, textos cortos y dibujos. Realiza instalaciones de grandes dimensiones e intervenciones en lugares como el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, el Circulo de Bellas Artes de Madrid, el Centro de Interpretación de

la mística en Ávila, el Horno de la Ciudadela de Pamplona, la Universidad de Trier y el Maximiliansforum de Munich.
 Tabanera vive y trabaja en Madrid y Colonia.



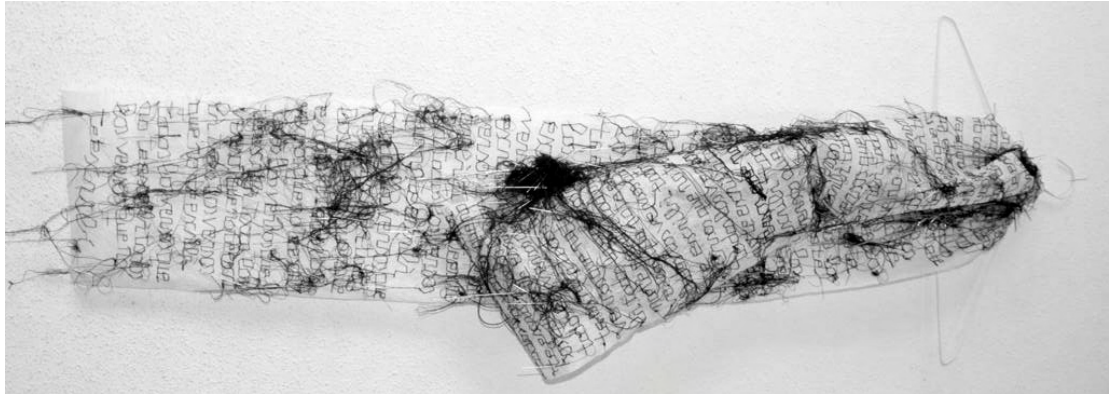
Atanor. Instalación en Horno de la Ciudadela de Pamplona. vidrio, 10m. ø. 2002



Retrato de Yolanda Tabanera / Gota y grito esparto, vidrio 280 x 154 x 43 cm. 2007 /Novia sirena esparto, vidrio, telas, pan de oro 185 x 65 x 20 cm. 2005.

MONTSERRAT RODRIGUEZ HERRERO

Utiliza los hilos y el acto de coser de una manera performática en su obra. En la instalación del *espacio Islandia*,: “*Islandia se convierte en Ítaca*” recreó una habitación en la que Penélope tejó y destejió una túnica mortuoria esperando a Ulises, su esposo, durante veinte años de su vida: en las paredes había colgados varios tejidos de papel de 2 metros de largo con textos de desesperanza cosidos con hilos negros, hojas de papel esparcidas por el espacio con hilos de plata cosidos, trajes imposibles hechos de papel con palabras cosidas con hilo negro, la túnica bordada de Penélope, varios objetos como máquinas de escribir y mueblecitos que compondrán la habitación. Todo ello con el sonido del mar de fondo. Ahora la artista esta comenzando su estancia en la Casa Velazquez donde continuará elaborando su obra



Montserrat Rodríguez Herrero. *Islandia se convierte en Ítaca*, 2012.



Islandia se convierte en Ítaca, 2012. Espacio Islandia.

SILVIA NIEVA

(Madrid, 1979) Licenciada en Lingüística. Investigadora y docente en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Poetisa contemporánea, forma parte del grupo Melintres, que integra en escena poesía, música y títeres.

Representó a Madrid en el *European Poetry Slam* de Berlín en 2009. Ha realizado varios proyectos escénicos, recitales y acciones en solitario: *Un juguete de sube y baja*.

Todo el año *Nieva y Accidente doméstico y sus secuelas*, representados en festivales como el *Fàcyl* o el *Suburbia*.

Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, lengua de signos y griego moderno.



VIDEOS DEL TALLER

Taller impartido por Valerie De La Dehesa. Matadero-Madrid:

<https://vimeo.com/95505304>

Performance de la artista Isabel Ramoneda en el taller "La mujer y el laberinto":

<https://vimeo.com/95515475>

Performance de la artista Angie Kaak en el taller "La mujer y el laberinto":

<https://vimeo.com/9>

PERFORMANCE, la MAGIA y el rito A TRAVÉS DE LA MUJER ARTISTA CONTEMPORÁNEA

DIAS: Martes 18, 19, 20 y Viernes 21 de Marzo

HORARIO: 4:30 h a 7:30 h

LUGAR: Casa del Lector MATADERO

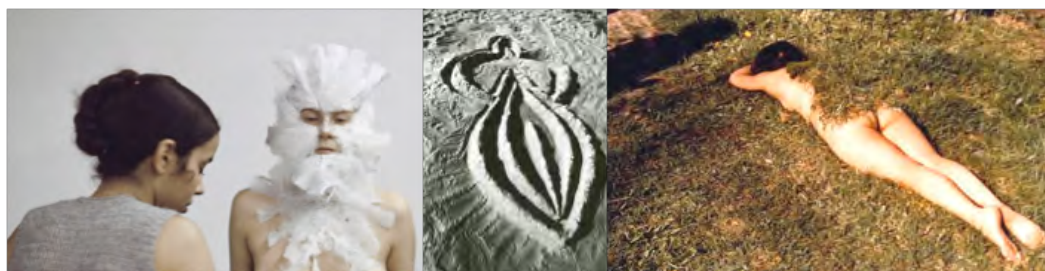
PRECIO: 40 E

Impartido por Valerie de la Dehesa. artista y fotoperiodista.

Con motivo del festival del MAV. *Mujeres Artistas Visuales* y a raíz del último taller *La mujer y el laberinto. El hilo de Ariadna a través de la mujer artista contemporánea*, en la que vinieron artistas que utilizaban el hilo, el coser y el rito como medio de expresión artística hubo un desarrollo interesante en el campo de la performance y así fue como decidimos organizar este nuevo taller en el que permite a través de la performance expresar la experiencia de lo femenino relacionándolo con la magia a través de modelos arquetípicos, mitos, la repetición y el rito.

Haremos un recorrido de las artistas que trabajaron y trabajan a través de la performance la visualizando sus obras y comentándolas después.

La Performance y poder del impacto interior hace que la artista y los que participan tengan una transformación, un cambio hacia una reflexión o sentimiento distinto del eventual.



Ana Mendieta: performances *untitled (bird transformation)*1972/ *Untitled* 1971/ *untitled grass on woman* 1972

Programa de actividades “PERFORMANCE, la MAGIA y el rito A TRAVÉS DE LA MUJER ARTISTA CONTEMPORÁNEA”

PRIMER DIA. 18 de Marzo. Clase Teórica sobre “Performance, la magia y el rito a través de la mujer artista contemporánea” Conferencia Valerie de la Dehesa..

A través de la mitología y los arquetipos ahondaremos en estos conceptos para sacar nuestras propias conclusiones. También hablaremos de las tradiciones rituales a través de la historia, del carácter elemental de lo femenino, el concepto de lo mágico y la transformación interior.

Se emitirán performances originales de artistas relacionadas con lo íntimo y lo femenino, el rito y la magia.

SEGUNDO DÍA. 19 de Marzo., ARTISTA INVITADA. Cristina Nuñez. Performer. “La Vie en Rose” La artista visual y Performer internacional, celebrará con nosotros una Conferencia sobre su trayectoria artística y procesos a través de la performance “La Vie en Rose”. Donde se tratará el tema de lo emocional y la vulnerabilidad a través de la performance. Cristina Nuñez proyectará los tres vídeos de su trilogía La Vie en Rose

(51 minutos aprox) y propondrá una discusión con los participantes sobre la metodología y la filosofía que utiliza en su trabajo (fotografía, vídeo y performance).

TERCER DIA. 20 de Marzo. ARTISTA INVITADA. Eulalia Valldosera. Artista visual
"El cuerpo habitado. La práctica artística como camino iniciático" Artista de amplia trayectoria artística se centra en instalaciones y acciones lumínicas en la que el espectador es el que experimenta , también a través de los objetos cotidianos se crean dependencias y objetos emocionales como en su trabajo "dependencias"

CUARTO DÍA. 21 de Marzo. PERFORMANCES E INSTALACIÓN DE OBRAS DE LOS ALUMNOS

Los alumnos realizarán sus instalaciones, intervenciones artísticas y performances en el entorno del Matadero. Todas ellas se documentarán y formarán parte de un video que mostraremos en el Auditorio de la Casa del Lector.

EXPOSICIÓN PROYECTADA AUDITORIO

Las performances e instalaciones de los alumnos en el ámbito de la casa del Lector , serán proyectadas en la pantalla del Auditorio del Matadero de manera abierta al público en general.

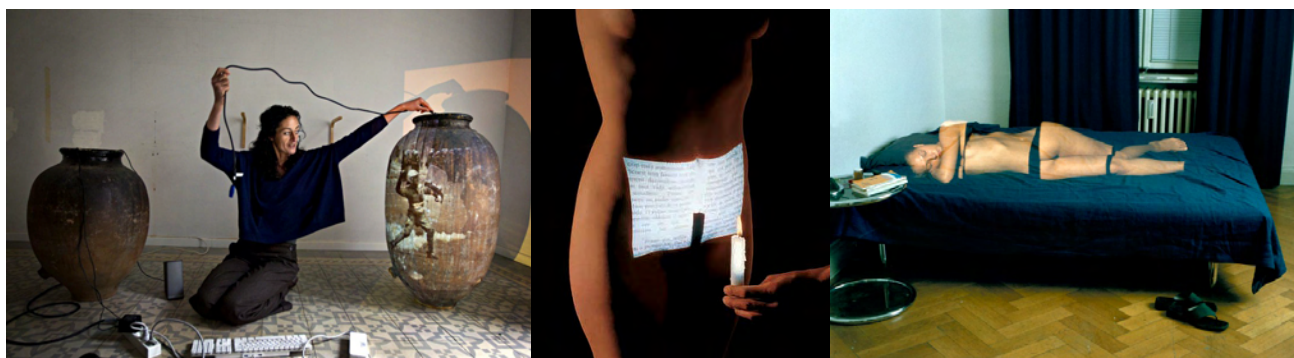
OBJETIVOS

Fomentar la lectura visual, interactiva, experimental y performática en torno a la mirada del alumno adentrándose en el mundo de las artistas contemporáneas que trabajan con la performance , el rito y lo femenino. Intentaremos fomentar el acercamiento hacia lo intangible de las emociones, lo sensorial , la intuición y la conexión con lo ancestral.

ARTISTA INVITADA. EULALIA VALLDOSERA

"El cuerpo habitado. La práctica artística como camino iniciático"

Recapitulación de las diversas etapas de mi trayectoria artística entendida ésta como un camino iniciático y sanador. Mi cuerpo de trabajo es un texto que se va reescribiendo una y otra vez.



Desde la mística se utiliza la metáfora de la escalera para describir los estadios por los que pasa la conciencia propia y colectiva en su tarea de autoconocimiento, de individuación, diría Jung, o de ascensión, dirían los religiosos.

En todo caso son lugares comunes de la conciencia que, como las capas envolventes de una cebolla, me sirven de referencia para explicar las fases que cubre mi investigación. Del cuerpo como objeto al cuerpo habitado. De la casa como un cuerpo a las relaciones íntimas como una extensión o proyección de uno mismo. Del cuerpo social al cuerpo

planetario y su diálogo con la Naturaleza. Mi trabajo con la luz me ha llevado a investigar la sombra, y para hacerla visible me he servido de los objetos que pueblan el vacío, en el espacio aseptico del Museo

No sólo los artistas sino que todos tenemos el potencial de crear objetos con sólo nuestra intención. El mundo es un juego de proyecciones al que se nos ha invitado a participar.

En mis instalaciones que recrean el espacio doméstico, el poder de los objetos radica en su capacidad de actuar como espejos, pues el espectador se encuentra solo ante sus propias proyecciones.

ARTISTA INVITADA. CRISTINA NUÑEZ

La Vie en Rose es un proyecto continuo de Cristina Nuñez con el objetivo (real) de encontrar su pareja ideal. En vez de concentrarse en sus cualidades, la artista revela sus defectos y debilidades, en un viaje temporal y geográfico, al mismo tiempo íntimo y público, en relación constante con los momentos cruciales de su vida.

Experimentando e investigando diferentes acciones rituales y documentando su estado emocional, Nuñez muestra su objetivo primario: la búsqueda de la salvación y redención que son uno de los principios fundamentales de su trabajo.



La Vie en Rose , Performance. Cristina Nuñez, 2012.

La Vie en Rose será próximamente una plataforma web, en la que se mostrarán al público los diferentes vídeos que la artista va produciendo, hasta que encuentre el amor de su vida, documentando su situación actual, expresando sus emociones del momento, involucrando a la gente en su proyecto e invitando al público a responder a su búsqueda. La artista suele inaugurar sus exposiciones con una performance en la que los espectadores pueden proponerse como prete

PAPIROFLEXIA , EL ARTE DE DOBLAR. EL JUEGO DE LAS LUCES Y SOMBRAS A TRAVES DEL ARTE CONTEMPORANEO

DIAS: 4 días Noviembre o Diciembre

HORARIO: 4:30 h a 7:30 h

LUGAR: Casa del Lector MATADERO

Impartido por Valerie de la Dehesa. artista y fotoperiodista.

En este taller daremos un repaso a la idea de la papiroflexia en su más hondo significado , en el acto de doblar , el uso del papel como mecanismo transformador de la psique y su relación con el arte.

También trataremos el papel de la geometría relacionada en nuestro día a día , su relevancia a la hora de comprender lo que nos rodea y el poder influenciador que tiene en su forma.

El papel no solo se utiliza para escribir sino que con ello como material nos servirá para romper las barreras del origami y crear figuras saliéndonos de las formas originarias de este arte y transformándolas en esculturas , obras fotográficas, o incluso performáticas con sonido.

“Para crear una figura no hace falta dominar la técnica de la papiroflexia sino con doblar una sola vez un papel se pueden crear infinitas formas hermosas” dijo Paul Jackson maestro del origami

Para ello intervendrá como maestro Manuel Carrasco, arquitecto del papel.



Ahondaremos en el concepto del doblar o folding en términos filosóficos buscando el significado del acto de doblar y la **emisión de las formas geométricas**.

MATERIAL QUE DEBEN TRAER

Cartulinas de colores de gran tamaño , quien pueda traer rollo de papel de estraza o cualquier material que se pueda doblar con facilidad utilizando solamente las manos. Traed cámaras para documentar las piezas artísticas.

OBJETIVOS

Fomentar la lectura visual, interactiva, experimental y performática en torno a la mirada del alumno adentrándose en el mundo de los artistas contemporáneos que trabajan con la papiroflexia, el doblar , la geometría, el papel ,las sombras y las luces. Este taller está dirigido a artistas que deseen afianzarse en la creación a través del papel , arquitectos interesados en ahondar en la geometría de una manera directa , estudiantes de bellas artes, diseño y arquitectura.

Numero alumnos : 15 máximo

Programa de actividades PAPIRO-PAPIROFLEXIA , EL ARTE DE DOBLAR. EL JUEGO DE LAS LUCES Y SOMBRAS A TRAVES DEL ARTE CONTEMPORANEO

PRIMER DIA Clase Teórica sobre “Papiroflexia, el arte de doblar. Juego de luces y sombras a través del arte contemporáneo”. Conferencia Valerie de la Dehesa.

Haremos la introducción desde el Papiro (relacionándolo con la exposición de la Villa de los Papiros), Epicureismo, la simbología del papel para después dar pie al significado profundo y oculto en el acto de doblar, la papiroflexia, la geometría, la emisión de forma y las diferentes aplicaciones de la papiroflexia a través de distintos artistas contemporáneos comentando sus obras mediante las imágenes de estas. También emitiremos el documental de la directora **Vanessa Gould** de media hora “*between the folds*” Y el experimento Cinemático de la investigadora y arquitecta **Bea Goller** de “*Espacios Sónicos*” y colaborador **Xavier Manzanares**

SEGUNDO DÍA. ARTISTA INVITADO, Manuel Carrasco. Madrid. Arquitecto y profesor de Origami

Arquitecto y profesor de Origami. Después de una charla introductoria visualizando los objetos sencillos y formas que se pueden hacer con Origami, comenzaremos a trabajar con el papel. Antes cada alumno hablará de su intención o proyecto con el papel en el taller, porqué eligen un tipo de papel u otro, qué es lo que desean conseguir , también se incluirán actos preformativos con el papel como proyecto, Traeremos papeles gigantes/pequeños, y empezaremos a crear formas y figuras desde la geometría. Habrá mesa redonda con la exposición y experiencias de los alumnos con los distintos papeles texturas y dobleces.

TERCER DIA. ARTISTA INVITADO. Paul Jackson. Israel. Slade School of arts & British Origami Society

Artista contemporáneo inglés que vive en Israel , utiliza la papiroflexia de una manera orgánica que transforma en esculturas de sonido, performance e instalaciones. Nos contará su experiencia a la hora de doblar , su trayectoria y mostrará su obra, habrá una ronda de preguntas en la que los alumnos podrán intercambiar sus propias experiencias con el papel y sus proyectos del taller.

CUARTO DÍA. TALLER Instalaciones de las obras y performance. ARTISTA INVITADO. Victor Coeurjoly. Los alumnos tendrán la oportunidad de poder terminar sus proyectos , trabajando en las obras , traerán materiales extras y procederemos a las diferentes intervenciones artísticas en el entorno del Matadero. Transformación en el taller y sacarlo al lugar elegido.

Todas las obras se documentarán para su proyección abierta

EXPOSICIÓN PROYECTADA AUDITORIO

Las obras de los alumnos serán proyectadas en la pantalla del Auditorio del Matadero de manera abierta al público en general.



Manuel Carrasco. 500 grullas. Instalación. Festival del Sol. Mayo 2013.

ARTISTA INVITADO. Paul Jackson. Israel. Slade School of arts & British Origami Society

Artista de la papiroflexia , que revela mediante formas orgánicas y complicados cálculos esculturas de papel, así como esculturas de sonido hechas de papel

Comenzó a una temprana edad a realizar figuras de Origami en su ciudad natal Leeds para luego formarse en la Slade School of arts en Londres donde realizó esculturas de sonido experimentales llamadas *Paper Music*, performance e instalaciones.

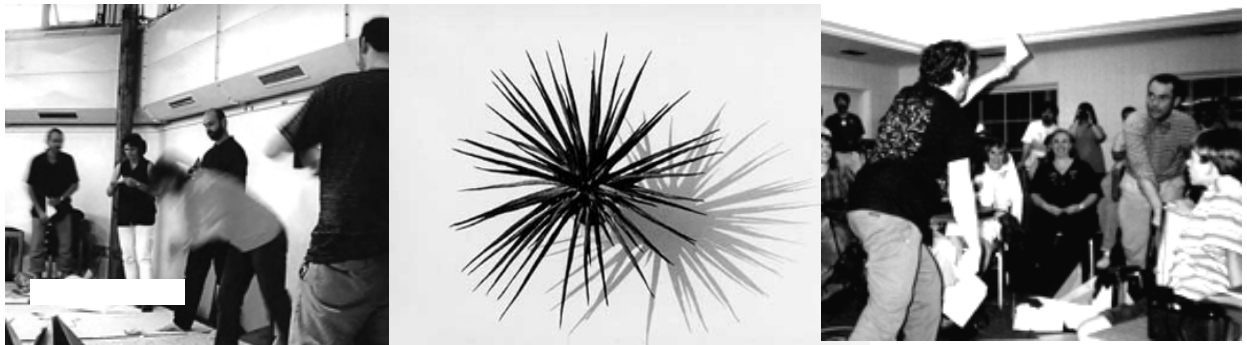
Desde entonces se dedica a crear obras e impartir clases dinámicas de *paper folding techniques* de Origami, por diferentes universidades del mundo. Fundador junto con su mujer del Israeli Origami center y forma también parte del British Origami Society.

Ha escrito 24 libros de Origami entre los que destacamos "*The art and Craft of paper sculptures*" "*Amazing paper Tricks*", "*The pop up book*".

Paul es una eminencia dentro del mundo del papel, actualmente vive y trabaja en Israel.



One Fold (esculturas rojas de papel) y la central *Organic abstracts*.



Paul Jackson en sus performances de paper music, 1978.

LIGHT AND DARKNESS

Light and darkness, life and death, on the right and left,
these are children, they are inseparably together.
But the good are not good, the wicked not wicked,
life not life, death not death.
Each element fades to an original source.
But those who live above the world cannot fade.
They are eternal.

ARTISTA INVITADO. Manuel Carrasco. Arquitecto del Origami. Arquitecturas efímeras.

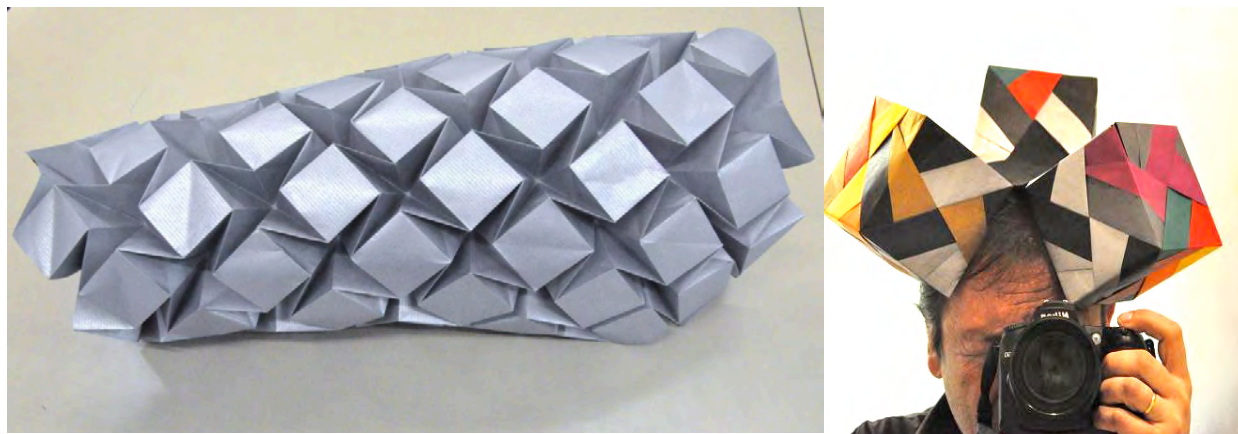
Manuel Carrasco es uno de los pioneros de la papiroflexia en España, realiza cursos y hasta tiene una tienda de Origami en Madrid.

Siendo arquitecto comenzó a cuestionarse, como se podrían realizar casas y estructuras imitando el plegado del papel y acabó dándose cuenta de que era prácticamente imposible encontrar una materia similar para conseguir ese efecto delicado y fino del papel en una estructura arquitectónica.

Realiza talleres con arquitectos jóvenes como los de *Efímeras* Post grado en la Universidad Politécnica de Arquitectura superior de Madrid, así como en el departamento de fabricación digital de la universidad de arquitectura del CEU, o talleres en el museo Tissen Bronemitz o la casa encendida.



Manuel Carrasco *Teselaciones con bombas de agua*. CEU Arquitectura. Origami avanzado *Paper Workshop*



Manuel Carrasco, *Teselaciones con bombas de agua*.

ARTISTA INVITADO. Victor Coeurjoly Ingeniero diseñador aeroespacial y escultor del papel

Victor Coeurjoly es en este momento la joven promesa del Origami en España. En EMOZ el museo de Origami de Zaragoza que se acaba de inaugurar, tiene una sala entera dedicada a su obra. Desde muy pequeño ha destacado dentro de ese curioso mundo del doblar , creando nuevas figuras llenas de vida, partiendo de una base técnica rigurosa , su intención es la de descubrir la belleza naciendo del papel.

Sus delicadas piezas de Origami renacen desde su imaginación exquisita y plasman su mundo fantástico plagados de animales y pequeñas entidades que transmiten la esencia y la magia de lo real e imaginario unidos.

Es miembro activo del grupo *Le Crimp* (Centre du Recherche International de modélisation par le pli) donde a través de la arruga estructurada se crean figuras muy sugerentes que rompen en cierta manera con las estructuras matemáticas y geométricas del Origami convencional.

También es miembro de la Asociación Española de Papiroflexia.

INSTALACION , arte SONORO y el CUERPO-ESPACIO a traves DEL ARTE CONTEMPORANEO.

DIAS: Martes 30 de Septiembre y Viernes 3 de Octubre

HORARIO: 4:30 h a 7:30 h

LUGAR: Casa del Lector MATADERO

PRECIO: 40 E

Impartido y coordinado por Valerie de la Dehesa. artista y fotoperiodista.

Dentro de las nuevas tecnologías hay un creciente necesidad de incorporar el sonido a las instalaciones artísticas contemporáneas, ya que estas abarcan cada vez más todos los sentidos, implicando al observador y convirtiendolo per se en el objeto artístico. Hablaremos de todas estas posibilidades dentro de la instalación , la performance, desde la experiencia vivencial, hasta el porqué del sonido, su origen y sentido a través de la mitología, como arte transformador por medio de la repetición o la voz y el cuerpo , un entretegido espacial y arquetípico.

Dentro de las instalaciones así como la performance unidas al sonido y al arte sonoro, adquieren el poder de impactar interiormente, haciendo que el artista y los que participan tengan una transformación, un cambio hacia una reflexión o sentimiento distinto del eventual.

También veremos la oportunidad que otorgan las nuevas tecnologías para poder acercarse más a experiencias reales y directas en el arte.

El sonido y el espacio están íntimamente relacionados , estudiaremos el efecto que esto tiene en el cuerpo-espacio-vibratorio.



Llorenç Barber, Performance. Vigo 2013 /Arturo Moya Performance 2013 Tonel danades2/Davidhady
"Cuerdas de sonido"

Programa de actividades INSTALACION , arte SONORO y el CUERPO-ESPACIO a traves del ARTE CoNTEMpoRAnEO.

PRIMER DIA. Martes 30 de Septiembre. Clase Teórica sobre “ Instalación, arte Sonoro y el Cuerpo-Espacio a través del Arte Contemporáneo” Conferencia Valerie de la Dehesa. De cómo el sonido nos acompaña a través de la historia a nivel personal de una manera directa y natural inherente en nuestro cuerpo y el entendimiento espacial del mundo. El sonido, su origen y sentido a través de la mitología, como arte transformador por medio de la repetición o la voz y el cuerpo , un entretegido espacial y arquetípico. De como pasamos del arquetipo del sonido, al arte contemporáneo a través de la performance y la instalación con la intención inspirar a los alumnos a la hora de crear sus nuevas performances.

TERCER DÍA. Miércoles 2 de Octubre. ARTISTA INVITADO. Llorenç BARBER.

Performer de arte sonoro, que entrará su discurso en el significado de operar con el sonido en la ciudad. Llorenç Barber (1948) es un referente imprescindible dentro del arte sonoro tanto en España como en el contexto europeo y latinoamericano. Impulsor de innumerables iniciativas, sus propuestas y reflexiones sobre el sonar en la ciudad y la experimentación sonora, constituyen un corpus teórico y práctico ineludible para entender la evolución y auge actual del arte sonoro en España.



Título de la clase :“Sta Viator o sobre el espacio public como aledaño context y escena” La calle con sus plazas, alturas, tropiezos y conversaciones es toda una ÓPERA, todo un tinglado sobre el que montar ficciones, compromisos y hasta revoluciones.

Es verdad que tendemos a celebrar - ¡ es LA FIESTA! - en vez de denunciar: celebrando escondemos, sublimamos y nos limpiamos, pero situarse y exponerse en un balcón o una terraza sea en acúsmasis, sea agarrando el cuerpo con sus

sudores y bravuconadas es devenir fugaz Frontón sobre el que estrellar los huevos de todo un ejército, o mutar en empatías contagiosas a una entera muchedumbre.

Palabras, sonidos, arengassssss y silencios son las humanas armas de un proponer de mucha altura, mucho aire que no se ve, pocos ecos y un suelo efímero, anfíbológico y mutante.

SEGUNDO DIA. Jueves 1 de Octubre. ARTISTA INVITADO. Arturo MOYA.

“Instalaciones sonoras: pensar, escuchar, hacer” A través de una visión teórica, práctica y



creativa. Intentaremos incentivar y acompañar un proceso conjunto de creación y de reflexión sobre la instalación sonora, a través de tres núcleos principales: el primero: generar propuestas artísticas a partir del conocimiento físico del sonido en relación con el espacio la comprensión, el manejo y la crítica de las tecnologías involucradas en la captación y difusión del sonido. El segundo, trazaremos un conjunto de cartografías posibles que ayuden a comprender la instalación sonora como un cruce de disciplinas y de trayectorias estéticas. El tercero presentaremos un proyecto de instalación sonora elaborado por los asistentes.

CUARTO DÍA. Viernes 3 de Octubre. PERFORMANCES E INSTALACIÓN DE OBRAS DE LOS ALUMNOS Los alumnos realizarán sus instalaciones, intervenciones artísticas y performances en el entorno del Matadero. Todas ellas se documentarán y formarán parte de un video que mostraremos en el Auditorio de la Casa del Lector.

EXPOSICIÓN PROYECTADA AUDITORIO

Las performances e instalaciones de los alumnos en el ámbito de la casa del Lector , serán proyectadas en la pantalla del Auditorio del Matadero de manera abierta al público en general.

OBJETIVOS

Fomentar la lectura visual, interactiva, experimental y performática en torno a la mirada del alumno adentrándose en el mundo de los artistas contemporáneos que trabajan con la performance, el sonido y la instalación. Intentaremos fomentar el acercamiento hacia lo intangible de las emociones, lo sensorial , la intuición y la conexión con el sonido y sus significados inmediatos.

VIDEO DEL TALLER

Taller Instalación, Arte Sonoro y el Cuerpo-Espacio a través del Arte Contemporáneo impartido por Valerie De La Dehesa: <https://vimeo.com/119399394>

TALLER ANDAR COMO UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA, diálogo CUERPO-PAISAJE desde lo ANCESTRAL a TRAVÉS del ARTE CONTEMPORANEO

DIAS: Martes 10,11,12 y Viernes 13 de Marzo 2015

HORARIO: 4:30 h a 7:30 h

LUGAR: Casa del Lector MATADERO

Impartido por Valerie de la Dehesa. artista y fotoperiodista.

Bajo en lema menos simulación y mas estimulación vamos a vivir una experiencia directa con el paisaje y el cuerpo a través del andar y el resentir del camino, una práctica que se realiza desde lo ancestral hasta nuestros días, como mecanismos de cambio interior físico-psíquicos.

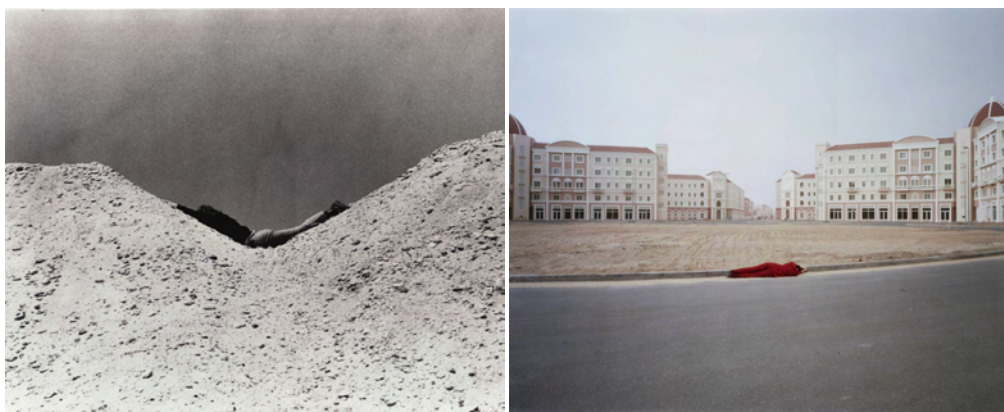
A través de la experiencia física, moldearemos la psíquica, creando espacios de sensibilidad con el paisaje en el caminar como dinamizador temporal.

Del cómo a la historia del andar así como la experiencia cuerpo-tierra, tanto como fenómeno de comunicación con el espacio, el territorio, del como nos afecta qué interpretamos y cómo sentimos nuestro cuerpo en el paisaje, cómo dialogamos con el y en el, qué es lo que nos enseña. El paisaje nos moldea y nosotros a él.



Ana Mendieta, *Grass figures*, 1960.

Richard Long. *Ahaggar* Argelia Sahara finding things in his walking trail, 1995.



Denis Oppenheim, *parallell stress*, 1962.

Carey Young, *body techniques*, 1976.

OBJETIVOS

Fomentar la lectura visual, sonora, interactiva, experimental y performática en torno a la mirada del alumno adentrándose en el andar como practica artística contemporánea, de recorrido espacio-temporal en el territorio psíquico-físico ahondando en el origen ancestral de la conexión cuerpo-tierra de los artistas contemporáneos.

DIRIGIDO A

Artistas, estudiantes de bellas artes, diseñadores, arquitectos, actores, performers, bailarines que quieran ampliar sus sentidos mediante la acción, y dialogar con cuerpo espacio mediante la performance.

Programa de actividades ANDAR COMO UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA, DIALOGO CUERPO PAISAJE desde lo ANCESTRAL A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORANEO

PRIMER DIA martes 10 de Marzo. “Andar como practica artística, diálogo cuerpo y paisaje desde lo ancestral a través del arte contemporáneo”. Conferencia Valerie de la Dehesa.

Presentación mediante imágenes comentadas y vídeos de los diferentes artistas contemporáneos que trabajan en el andar como mecanismo creativo artístico y revisando los orígenes de esta práctica y de cómo se utilizaba en la historia como herramienta de cambio psíquico-físico, aunado con el contacto del lugar y el andar. Haremos una relectura del artista caminante y que trabaja con el cuerpo en el medio natural, contrastándolo con los orígenes y el sentido arquetípico del acto de caminar desde lo sagrado en la historia, como actos chamánicos de cambios del interior a través del espacio tiempo conectados al paisaje. De cómo los artistas del land art conectaron con estos conocimientos a través de la antropología, los arquetipos y psicología Junguiana.

Preparación a la práctica de los alumnos: Cada alumno comenzará a partir de la conferencia a dibujar una propuesta performática posible para realizar en las practicas que quieren crear tanto en el andar o incluso instalar en el paisaje elegido el día de la Practica. Tormenta de Ideas

SEGUNDO DÍA miércoles 11 de Marzo. ARTISTA INVITADA, EULALIA VALLDOSERA

Su obra reciente explora al ser como canal o antena de realidades físicas, emocionales y mentales que rompen con nuestra visión mecanicista de la Naturaleza y nuestro concepto de percepción pasiva de una realidad externa al ser. Compartirá los mecanismos que la han llevado a plantear la lectura de los espacios vividos, la economía circular, o nuestra proyección en los objetos mediante la intención y su anclaje en el cuerpo.

Su exposición teórica irá acompañada de una serie de prácticas energéticas para introducirnos en la arquitectura sensorial del cuerpo, proporcionando una serie de herramientas para abrir y limpiar los diversos canales de percepción.

Preparación a la práctica de los alumnos: Cada alumno traerá una propuesta documentada en un pincho que tratará de documentación gráfica para soportar la propuesta performática posible para realizar en las practicas del día siguiente, exposición de las propuestas ante los alumnos.

TERCER DIA jueves 12 de Marzo. PRACTICAS Viaje experimental al lugar de solo un día en el paisaje elegido. Saldremos a las 9:30 de Moncloa y volveremos al mismo lugar a las 20:30 h.

Iremos al Cañón de Río Lobos situado a una hora aproximada de Madrid, como emplazamiento donde solaparemos las performances de los alumnos con el paisaje del pasado como ejercicio de resensibilización de lo ya conocido. Caminando dentro del entorno del pasado utilizaremos el andar como vehículo estableciendo un diálogo desde la contemporaneidad al pasado con el territorio pudiendo utilizar diferentes materiales performativos como herramientas.

Todos los proyectos performáticos serán documentados en video, fotográficamente.

CUARTO DÍA viernes 13 de Marzo. PREPARACION PRESENTACIONES DE LOS PROYECTOS.

Se reanudarán las clases en el Matadero, juntando, editando y comentando todas las experiencias artísticas del día anterior Todas las obras se documentarán para su proyección abierta

EXPOSICIÓN PROYECTADA AUDITORIO

Las obras de los alumnos serán proyectadas en la pantalla del Auditorio del Matadero de manera abierta al público en general.

Taller de LECTURA DEL PAISAJE A TRAVES DEL ARTE

Impartido por Valerie de la Dehesa.

Las artes ofrecen oportunidades para la perspectiva, para la percepción de formas alternativas de trascender y de estar en el mundo, en este taller trabajaremos la mirada y la lectura del paisaje a través de ejercicios prácticos basados en textos de artistas visuales que trabajan con el paisaje así como imágenes, videos y performances donde se interactúa con el paisaje y la mirada sobre ello.



Cai Guo Qiang, "Mushroom Cloud project for the 20th Century", 1996.

El Taller se dividirá en cuatro partes/días

PRIMER DÍA. TEORÍA

Presentación mediante imágenes comentadas y videos de los diferentes artistas contemporáneos que trabajan con el paisaje como inspiración a los alumnos en su ejercicio práctico. Dentro de esa presentación propondré varias imágenes y textos de artistas que repartiré entre los alumnos que podrán elegir y relacionar con su propuesta práctica artística de instalación efímera en el Matadero. Tormenta de ideas.

SEGUNDO DÍA. ARTISTA INVITADO

El artista elegido expondrá su obra mediante una proyección a los alumnos teniendo también la opción de realizar una obra performática si desea o una intervención en el espacio del matadero. Ciclo de preguntas.

Artista invitado **Evaristo Bellotti** escultor poeta y performer, presentará el proceso de su obra de mármol instalada en el Palacio de Cristal en la Exposición del Reina Sofía 2008.

Artista invitada **Lucia Loren** presentará su obra relacionada con la intervención artística en la naturaleza y su proceso de entretrejo entretrejiendo con ella hasta crear una armonía.

TERCER DÍA. PRESENTACIÓN DE ALUMNOS

Cada alumno traerá una propuesta documentada en un pincho que tratará de documentación gráfica para soportar la idea que quieren instalar en el paisaje (alrededores del Matadero), lo expondrán, habrá una crítica entre todos.

CUARTO DÍA. INSTALACIÓN DE OBRAS DE LOS ALUMNOS

Los alumnos traerán los materiales y procederemos a las diferentes intervenciones artísticas en el entorno del Matadero como paisaje efímero. Transformación en el taller y sacarlo al lugar –paisaje elegido

Todas las obras se documentarán para su proyección abierta

EXPOSICIÓN PROYECTADA AUDITORIO

Las obras de los alumnos serán proyectadas en la pantalla del Auditorio del Matadero de manera abierta al público en general. Antes de dicha proyección asistiremos a "en Obra" una performance de *nadamaste* de los artistas **Mayte Nogueiras y Julio Adan**.

TALLER DEDICADO A

Fomentar a los participantes sobre su propio enriquecimiento a través de la mirada artística en el paisaje,

desarrollando diferentes actividades prácticas en equipo, e individualmente así como sesiones críticas en torno al arte contemporáneo relacionado con el paisaje.

Las edades comprendidas a partir de los 18 años e interesados o pertenecientes al entorno de las bellas artes.

ARTISTAS INVITADOS

LUCIA LOREN

Las relaciones de intercambio del ser humano con el entorno y el paisaje que se conforma, son el tema principal de reflexión de su trabajo en estos últimos años. Esta vinculación con el paisaje ha inspirado las intervenciones específicas que ha realizado en diversos entornos naturales: Reserva Biológica Horcomolle Tucumán (Argentina), I poetti fanno la città Bolonia (Italia), Oltre il Giardino San Mauro Pascoli (Italia), Parque de Esculturas Lomos de Oro Villoslada de Cameros, La Rioja, Arte en la Tierra Santa Lucia de Ocón, La Rioja, El Bosque Hueco Puebla de La Sierra, Madrid, Naturalmente Artificial Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, Un camino entre el Arte y el Medio Rural Valdemanco, Mancomunidad Servicios Culturales, Madrid, V Muestra de Teatro de Calle de la Sierra Norte, Artifariti III Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental, Camino de las Raíces, La Alberca, Salamanca.

En todas estas intervenciones, utiliza los elementos del paisaje para realizar pequeñas variaciones que reflexionan sobre el propio concepto de paisaje cultural. En muchas ocasiones, el proceso de trabajo se convierte en un espacio abierto a la participación de la población que habita el lugar, generando un intercambio de experiencias y conocimientos entre el proceso artístico y la población rural.

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre ellas: Centro Cultural Montehermoso (Vitoria), Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Centro Riojano de Logroño (La Rioja), Museo Provincial Bellas Artes de Tucumán (Argentina), Palacio de la Mosquera (Arenas de San Pedro, Ávila), Mirador (Berzosa de Lozoya, Madrid), Centro de Artes Plásticas (Las Palmas de Gran Canaria), Tentaciones, ESTAMPA (Madrid), Jardín Botánico (Bogotá, Colombia) ...



"Al hilo del paisaje". Intervención. Santa Lucía de Ocón. La Rioja, 2007.



"Mudar el paisaje II". Dibujo-instalación. "Coser la cima", "Grietas en la tierra y lana de oveja". Puebla de la Sierra, Madrid, 2009.

EVARISTO BELLOTTI

Artista, escultor y poeta



Palacio de Cristal. Parque del Retiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2008.

AGUA. SIN TÍTULO

El escultor no tiene otros medios que las manos y el convencimiento de que cada molécula de agua contiene una imagen legible del mundo. La dificultad estriba en que el agua se cuela entre los dedos, que tanto tiempo de trabajo en tierra las ha deformado y ya no se hayan bien si no es en las medidas de lo seco. Fuera del agua, no obstante, las manos saben de la íntima estructura ultra-real en la que se mueven. Todo aquel que recupere sus propias manos se verá evocando el medio irremediabilmente perdido en el que el agua y las manos entretejían sus límites en un fondo sin luz más cierto que este seco de ahora que vemos apresado entre barrotes de luces y sombras. Mientras tanto, el escultor coge agua del pozo, del charco o del río, ahueca las manos, aprieta los dedos unos contra otros para cerrar las fisuras y se vuelve contra el muro o contra el horizonte, el arenal a donde lanza el agua "decidora de manchas". Si todavía no son obras es porque no ha podido ser él mismo todo de agua, salpicarse, ir pegado a la propia agua y caer sobre lo que ya no serían soportes sino hojas de cal hinchadas o pieles vivas de sílice al sol, materia empapada indistinta de él en lo visible. A continuación, la obra dura, se evapora. ¿Qué si no concedía a lo longevo aquella respetabilidad? Contra la obra el espíritu tapa a la materia con los espejos que la hacen invisible para a continuación y sin perder un momento --- urgido por una perentoria necesidad --- editar a la materia abierta en canal, destripada, pero al fin con un autor. Así el autor ya no sufre lo que el artista, la experiencia de ver a las obras perder ánimo. El escultor las mira y las anima, les da la espalda y cuando se vuelve las encuentra decaídas o definitivamente borradas. Aún la más bella se descompone. Todas son manchas de la conciencia, agua contra agua, nada. Pero haremos esculturas: de escombros del inconsciente contra la conciencia; y contra la nada, esculturas de agua, de aguas empapadas de agua, de agua, sí, una nueva conciencia.

Evaristo Bellotti

NADAMASTE

Compuesto por dos artistas Mayte Nogueiras y Julio Adán "EN OBRA"

Nos presentarán una performance llamada "en obra" , donde se cuestiona la intervención en el paisaje urbano contemporaneo, el derroche, el ruido, la crisis a través del juguete y el juego.

Exposiciones

2012: "VIVA OFF" Comisariada por Macu Morán. Capa. Madrid.
2011: "2ª Bienal Internacional de Fotografía y Artes Audiovisuales de Jaén. Fotojaén'11".
TWINS. Comisariado por Mario Gutiérrez Cru. Biblioteca Pública Provincial de Jaén.
2011: III Certamen de Dibujo Pilar y Andrés Centenera Jaraba. Casa de Cultura. Alovera**.
2010: XIX Certamen de Dibujo Gregorio Prieto. Casa del Reloj. Madrid**.
2009: XIX Certamen de Dibujo Gregorio Prieto. Museo Gregorio Prieto. Valdepeñas**
2009: "Postitución". La Maison de la Lanterne Rouge. Madrid
2009: "Kill Your Idols". AC Mediodía Chica. Madrid.

Premios

2011: Mención Honorífica III Certamen de Dibujo Contemporáneo Pilar y Andrés Centenera Jaraba
Fundación FMCJ. Villa de Alovera. Guadalajara.
2009: Mención Honorífica XIX Certamen de Dibujo Gregorio Prieto. Valdepeñas.



"EN OBRA". Nadamasté.

JORNADAS ARTE Y NATURALEZA: DIALOGOS CON EL PAISAJE

DIAS: Martes 17,18,19 y Viernes 20 de Marzo

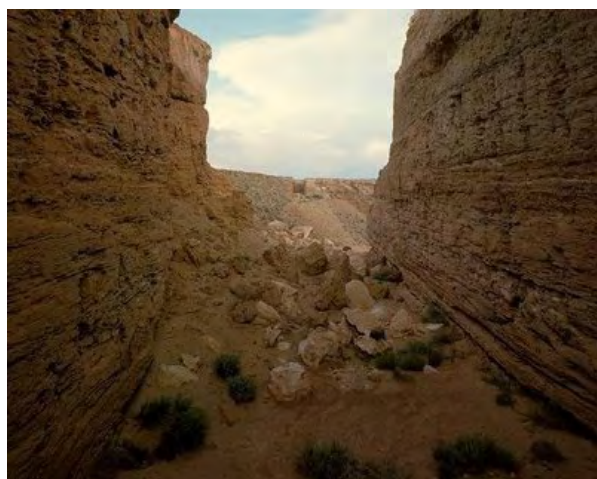
HORARIO: 4:30 h a 8:00 h

LUGAR: Casa del Lector MATADERO

Creación y coordinación Valerie de la Dehesa. artista y fotoperiodista.

El "Land Art" se creó en los años 60, desde el impulso hacia la libertad de salir de las galerías y el descubrir los nuevos materiales de la tierra, mediante performances al aire libre en los desiertos y lugares remotos. A través de la búsqueda y el descubriendo nuevas formas de conexión con el territorio, estos artistas marcaron inicialmente de una manera fresca, desde el juego removiendo la tierra, lo efímero (nubes de vapor) y las performances sin espectadores, para luego documentarlo y enseñarlo después.

Jornadas de arte y naturaleza: diálogos con el paisaje, busca el encuentro de ese impulso de búsqueda en lo material de la tierra y lo fluido del cielo de una manera desinteresada, entrando en la figura del artista como re-descubridor de la tierra con la conciencia del ahora. El carácter material del "Land Art" impregna la idea del presente en forma de relectura en el deseo de la acción y del hacer como mecanismo de vertebrador de estas jornadas.



Michael Heizer, *Double negative detail*, 1963.



Denis Oppenheim, *Sky circles*, 1962.



Walter de Maria. *The lightening*, 1970.



Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1960.

Tratamos en definitiva de abrir una vía regenerativa mostrando los diferentes aspectos del land art y del dialogo cuerpo-espacio en el territorio del paisaje invitando a artistas, comisarios, estudiantes de diferente índole, arquitectos y performers a revisar estas cuestiones en cuanto actualidad artística de la intervención en el paisaje, de la transformación en la conciencia de lo que nos rodea espacialmente del hoy.

Sin olvidar las cuestiones que ya existen inherentes en el dialogar con el paisaje, que implican la experiencia del tiempo y la memoria unidas a lo espacial, al cuerpo material-psicológico dentro del territorio y lo liviano de lo efímero.

¿Son estas representaciones máquinas del tiempo? Nos transportan sin tiempo hacia el pasado y el presente. Juntémonos a dialogar tanto en el hacer como en el mundo de las ideas, por ello habrán mesas redondas , presentaciones de proyectos actuales de artistas consagrados, escritores, comisarios, arquitectos, prácticas materiales de artistas actuales en diferentes paisajes, performances y master clases.

Programa de actividades entorno a Diálogos con el Paisaje

PRIMER DIA martes 17 de Marzo. MASTER CLASS. Artista invitado RICHARD LONG. Auditorio

Introducción profesor Antón Castro.

Presentación de sus obras más recientes y reflexiones.



Richard Long *Cotopaxi circle, along a twelve day long walk in ecuador, 1998 / a line walk 1970.*

SEGUNDO DÍA miércoles 18 de Marzo CHARLA Artista invitado GIUSEPPE PENNONE. Aula.

Introducción profesor Universidad Rey Juan Carlos Javier Mañero.

Presentación de sus obras y reflexiones sobre el cuerpo como identidad en el árbol.



Giuseppe Pennone *devenir árbol /the hidden life withinn*

TERCER DIA jueves 19 de Marzo. MESA REDONDA.

Artistas, arquitectos, comisarios , profesores invitados

Francesco Careri autor del libro *Walkspaces* , **Antón Castro** de *La isla de las Esculturas*,

Giacomo de Stefano arquitecto activista *Man on the snow*, escritor jardinero **Gilles Clement**



Francesco Careri

Giacomo de Stefano

Gilles Clement

CUARTO DÍA viernes 20 de Marzo. PRESENTACIÓN DEL PROYECTOS DIALOGOS CON EL PAISAJE

Ponentes. Aula

Artista **Evaristo BELLOTTI** " Instalación de mármol *Escultura* del Palacio de Cristal del Retiro"

Artista **Lita Mora** y escultora **Emma Garcia Castellanos** "Intervención del Color en el paisaje"

Artistas y profesores **Marta Linaza y Javier Mañero** " Geografía y arte contemporáneo"



Evaristo Bellotti, Instalación de mármol, *Escultura*. Palacio de Cristal del Retiro, 2008.

Prácticas. Diálogos con el paisaje en Cádiz. Aula

Presentación de los proyectos realizados por jóvenes artistas en la Fundación Montenmedio de Diálogos con el Paisaje

Diálogos con el Paisaje. Fundación NMAC y Universidad Rey Juan Carlos.



Proyectos, *Diálogos con el paisaje*, alumnos artistas, Rey Juan Carlos.

B. EXPOSICION FUNDACIÓN CHILE-ESPAÑA

EROTISMO y NATURALEZA visto por mujeres poetas y artistas chilenas: una relectura de los poemas eróticos de GONZALO ROJAS.

Lugar : Exposición itinerante por España y Chile, año 2016

Artistas Invitadas : Poetas y video artistas chilenas

Organización : Valerie de la Dehesa valeriephotographs@yahoo.es

Colaboración : artista Katerina Gutierrez y poetisa Alejandra Basualto

Intención: dar a conocer la obra erótica de Gonzalo rojas a través de la mirada de poetisas y artistas mujeres chilenas de hoy en día.

Resumen: Gonzalo Rojas posee una gran cantidad de poemas eróticos sobre mujeres, cosa muy aventurada en su tiempo, y que hoy en día se encuentra dentro de la normalidad. Deseamos hacer una relectura de estos poemas eróticos de mujeres, por *poetas mujeres chilenas* del panorama cultural chileno de hoy que desean *mirar con la voz y la imagen* en video de *jóvenes artistas chilenas* que trabajan con el paisaje y no cualquier paisaje sino el territorio ancestral Chileno.

La idea es de *erotizar el paisaje chileno* a través de la mirada y la voz, de poetisas y artistas chilenas.

Erotismo en el paisaje

Poetas mujeres voz poemas eróticos rojas y suyos propios

Poeta Gonzalo Rojas poemas eróticos

Video artistas mujeres imágenes y performance paisajes y territorio chilenos

Detalles de la exposición

En las diferentes salas dependiendo de cuantas son, el observador caminará a través de la voz de las poetisas chilenas, recitando los poemas eróticos de Rojas y en la paredes se proyectaran las imágenes de las artistas que trabajarán con determinados paisajes en Chile, ya sea territorios ancestrales, ríos, montañas, piedras y cuerpo. Las imágenes serán el marco y la voz será la guía.

POETÍAS CHILENAS

La intención de esta exposición es la de *dar voz* a los poemas eróticos de Gonzalo Rojas a través de la boca de poetisas chilenas concienciadas con la figura de la mujer así como temas étnicos y ancestrales de la cultura chilena. Así entrelazaremos los poemas eróticos de Rojas con los poemas de estas nuevas generaciones de artistas-poetisas, y así hacer un guiño a panorama artístico contemporáneo en Chile. A raíz de una entrevista inicial de la poetisa Alejandra Basualto surgió la idea de esta exposición

Alejandra Basualto: (Rancagua, Chile, 1944). Poeta y narradora. Licenciada en Literatura y egresada de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Chile. Dirige el taller literario y la Editorial La Trastienda desde 1988. Ha conducido talleres literarios de poesía y narrativa en la Universidad de Chile, y otras universidades; y en diversas instituciones culturales en Santiago. Académica para la Humboldt State University de USA (2000-2006). Ha sido traducida al inglés, francés, italiano, danés y mapudungún, y publicada en antologías en Chile, Estados Unidos, Canadá, México, España, Francia, Italia y Dinamarca y ha obtenido varias distinciones tanto en Chile como el extranjero. También ha sido acreedora de la Beca de Creación Literaria en Chile en 3 oportunidades. En los últimos años ha sido Jurado en diversos concursos literarios del Consejo Nacional del Libro y la Lectura y en el Premio Municipal de Literatura.



Fanny Campos: Fanny Campos Espinoza nace en Santiago de Chile el 17 de marzo de 1980 Ha publicado en diversas antologías, Poesía en Botella (2000); Temporadas (2001); Caleidoscopio (2002); (ediciones Balmaceda 1215) ; Inclinación al Deseo y al Caos, junto a Carolina Castro, y Marcela Saldaño. (Balmaceda 1215 Ediciones, Chile 2002), gracias al Premio Mustakies para jóvenes talentos. Desencanto Personal. Reescritura de Canto General de Pablo Neruda. Antología. Selección Javier Bello. Prólogo Soledad Fariña y Raúl Zurita. (Editorial Cuarto Propio, 2004); Mujeres al Desnudo Antología. (Editorial Génesis, 2005).



Teresa Calderón: Teresa Calderón, a quien se considera de la Generación de los 80, ha publicado una amplia variedad de cuentos, poemas, novelas y antologías y ha sido galardonada con importantes premios del mundo literario. Dictó cátedras en las Escuela de Periodismo y de Teatro de la Universidad de Chile, en la de Literatura de la Universidad Finis Terrae, en la Facultad de Letras y en el Penta UC de Universidad Católica y en The Grange School. Obra poética: Mujeres del mundo: uníos, 1984 (destacado poema que luego fue parte del Libro "Género femenino" publicado en 1989) *Causas perdidas* con, Ediciones Artesanales, 1984. Género

femenino con prólogo de su padre Alfonso Calderón, Editorial Planeta, Santiago, 1989
 imágenes rotas con prólogo de Floridor Pérez. 1995. El poeta y otras maravillas, 2000,
 Obra poética, Al Margen Editores, Santiago, 2003 (finalista Premio Altazor, 2005
Elefante,5 con prólogo de su hijo Gustavo Barrera Calderón, RIL editores, Santiago,
 2008 (Premio Altazor, 2009) y *Novela*; *Amiga mía*, 2003 (Premio Consejo Nacional del
 Libro y la Lectura); *Mi amor por ti*, Alfaguara, Santiago, 2005

Soledad Fariña Estudió Ciencias Políticas y Administrativas en la Universidad de



Chile, Filosofía y Humanidades en la de Estocolmo;
 y Ciencias de la Religión y Cultura Árabe en su
 alma máter, por la que es magíster en Literatura.
 Ha sido parcialmente traducida al inglés, francés,
 italiano y catalán. Sus poemas han sido incluidos
 en diversas antologías. Ha participado en
 numerosos encuentros de poesía y recitales tanto
 en Chile como en otros países. Aquella que en
 plena década de los 80 se atrevió a reivindicar, a
 través de una escritura de corte experimental, la
 sexualidad femenina y todas las libertades que de
 ahí se desprenden. Sus obras comprenden: *El
 primer libro*, Ed. Amaranto, 1985; *Albricia*,
 Ediciones Archivo, 1988 (reeditado en 2010 por

Editorial Cuneta) *En amarillo oscuro*, Editorial Surada, 1994, *La vocal de la tierra*,
 antología (reúne los tres libros anteriores), Cuarto Propio 1999, *Otro cuento de pájaros*,
relatos, Ed. Las Dos Fridas, 1999, *Narciso y los árboles*, Cuarto Propio, 2001, *Donde
 comienza el aire*, Cuarto Propio, 2006, *Ábreme, plaquette*, Ed. Corriente Alterna, 2012,
Yllu, LOM ediciones, 2015

Astrid Fugellie Ha publicado cerca de una quincena de libros y parte de su obra ha



estado presente en antologías tanto chilenas como
 extranjeras. Su dilatada obra abarca lo intrahistórico,
Los Círculos, lo histórico antropológico *La Generación de
 las Palomas*, lo lúdico, *Llaves para una Maga* y lo
 trashistórico, *Dioses del Sueño*. Su poesía atraviesa un
 sinfín de temas, desde el exterminio del pueblo indígena
 hasta el concepto filosófico de lo que representa el
 humanismo hoy. Astrid Fugellie Gezan, una de las voces
 más trascendentes de la poesía chilena escrita por
 mujeres y perteneciente a la generación de 1972. Sus
 libros, *Los Círculos* (1988), entre muchos otros, la
 convierten en la exponente más relevante de la lírica
 chilena de origen croata. Con una fuerte preocupación
 por lo étnico, por la tragedia de los pueblos indígenas de

Magallanes y de Chile entero, su obra se alza como un grito desgarrado donde la poeta
 asume el dolor colectivo para dolerse descarnadamente por su tierra herida.

Las poetisas harán una selección de los poemas de Rojas y lo enlazaran con sus propios poemas.

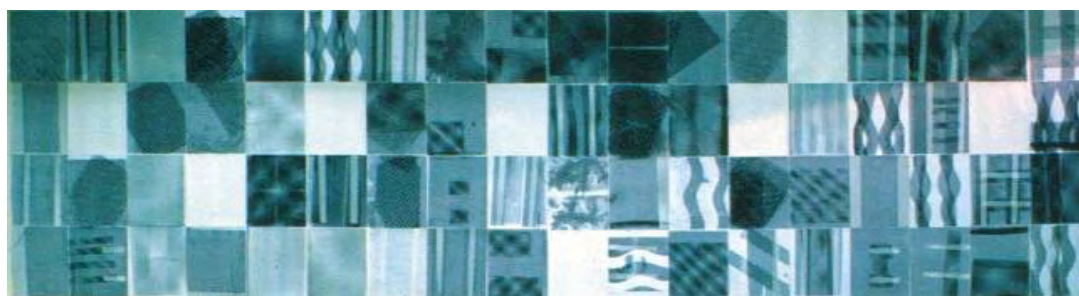
- es una forma de aceptación, abrazo y homenaje de las nuevas generaciones de poetisas chilenas a la poesía de Gonzalo Rojas.

ARTISTAS VISUALES CHILENAS

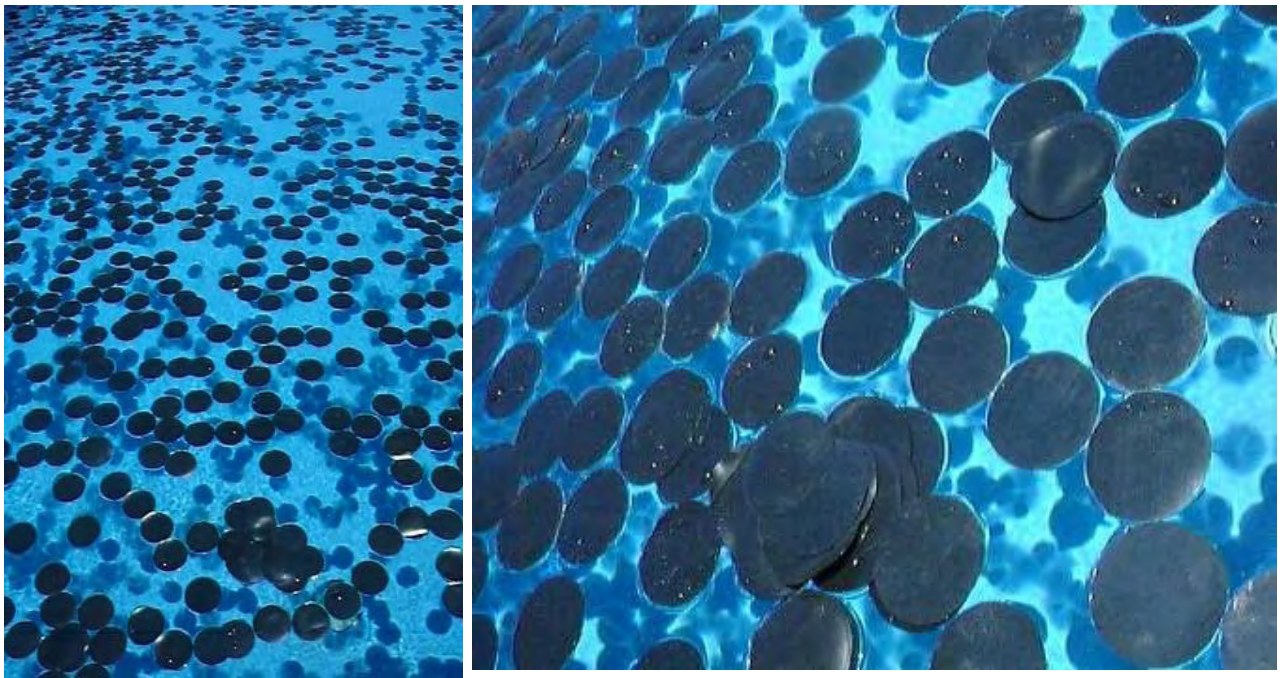
La intención es de mostrar a través e imágenes en video de obra ya realizada en algunos casos y en otro obra que se hará en el curso de los próximos meses sobre la conexión *ancestral-cuerpo con el paisaje-territorio chileno* bajo el punto de vista contemporáneo.

Katerina Gutierrez: Artista plástica en la rama de pintura, video y performance graduada en la Universidad de Chile de master en la Universidad complutense de Madrid. Posee una trayectoria artística de amplio espectro en la que realiza performances con elementos plásticos relacionados con los elementos: *Intervención Ambiental*, Edificio Ariztía, Santiago, Chile. *4 Eoligrafías*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile. *Aire sobre Tela*, Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile *El Aire es Gratis*, Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago, Chile- Curatoría de Juan Ayala, Proyecto, *Santiago Cartografía de Tránsito; entità profonda*, Studio Vanna Casati, Bergamo, Italia (Curatoría de Maria Rosa Pividori).

Proyectaremos los trabajos realizados por esta artista en el río Futaleufu



Tramas 1- (2001). 80 impresiones diferentes a partir de una única matriz. Serigrafía.



Tramas III (2001) Círculos de PVC son lanzados a una piscina donde se espera la hora en que el sol refleja una sombra nítida y enfocada de los círculos flotantes de modo de concebir imágenes azarosas con movimiento. Círculos PVC.



Tramas II (2001). Gigantografía impresa con trama de círculos, sobre esta, se lanzan círculos de PVC de igual diámetro. Cada vez que esta pieza es montada, al lanzar los círculos, la imagen se crea diferente.

Patricia Cepeda: Artista visual e Investigadora. Licenciada Arte y Estética Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus maestros destacan Eugenio Dittborn, Eduardo Vilches, Milan Ivelic y pertenece a la generación de artistas de la Galería Chilena. Ha escrito para el Museo de Bellas Artes y en Nueva York trabajó para la Fundación Juan Downey. Durante 20 años de experimentación visual sus obras se muestran en museos, galerías y en colecciones público-privadas dentro y fuera de Chile. Entre ellos destacan MAC Valdivia, Centro Extensión UC, Museo Arqueológico San Pedro Atacama, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Galería Chilena, Muro Sur, Metropolitana, Balmaceda 121 5 y Apexart (NY). Obtuvo la mención fotográfica en la XXI Bienal de Arte Universidad de Valparaíso y dos veces el Fondart. Actualmente realiza instalaciones e intervenciones de La Huesera, color, 30 min. 2001. San Pedro de Atacama. – Mariposa, color, 12 min. 2000. San Pedro de Atacama.- Imvumche, color, 5min. 1999. Santiago.- Desnudo, color, 5 min. 1999. Santiago.- Sola, color, 2hrs. 1999. Santiago. performance con énfasis en el territorio geográfico-afectivo.



Figura 1. "LAFKENCHE" – gente del mar , Performance Rogelio Paineñil y Pati Cepeda (agradecimiento especial Lof Aillapank) Diciembre 2012 – POSTA SUR con Luciano Cualquiera.



Figura 2. Araña Mutante del Desierto de Atacama. Museo Arqueológico Gustavo Le Paige Y Municipalidad de San Pedro de Atacama – Chile.

